Sammlung von Schriften zur Zeitgeschichte

Deutsche Kunst

von

Karl Scheffler

S. Fischer · Verlag · Berlin

Sammlung von
Schriften zur Zeitgeschichte

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/deutschekunst00sche

Deutsche Kunst

von

Karl Scheffler

1915

S. Fischer, Verlag
Berlin

Erstes bis viertes Tausend
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die der Übersetzung

Inhalt

Vorwort 7

Deutsche Baukunst 9

Deutsche Plastik 49

Deutsche Malerei 76

Deutsche Kritik 99

Vorwort

Diese Aufsätze sind Versuche zu einer Bilanz. Ist der Deutsche ohnehin geneigt, sich selbst zu betrachten, so fordert die Gegenwart ihn mit besonderem Nachdruck auf, sich über das eigene Wesen, über Vergangenheit und Zukunft seines Volkes Rechenschaft zu geben. Da ich gewohnt bin, von der Kunst aus zu denken, besteht mein Rechenschaftsbericht aus Abhandlungen über das deutsche Kunstgefühl. In dem Bestreben, den Lesern der „Neuen Rundschau" — wo diese Aufsätze zuerst erschienen sind — einen möglichst kurzen aber auch aufschlußreichen Einblick in das Soll und Haben der deutschen Kunst zu verschaffen, ist der ungeheure Stoff auf wenigen Seiten so zusammengedrängt worden, daß die einzelnen Kapitel fast wie Dispositionen zu einer Geschichte der deutschen Baukunst, Malerei, Plastik und Kritik wirken mögen. Es wäre mir lieb, wenn der Leser sie so betrachtete. Ich möchte in der Tat die Vision einer deutschen Kunstgeschichte erregen — einer Geschichte, die zugleich eine Analyse des deutschen Wesens

überhaupt ist und die auch alle produktiven Kräfte zu großen Zukunftstaten aufwiegelt. Ich selbst werde die Kunstgeschichte, wie sie mir vorschwebt, aus inneren und äußeren Gründen, nie schreiben können; aber ich möchte der Hoffnung leben, daß unter den Kommenden schon einer im Feuer des Krieges heranreift, der berufen ist, diese Arbeit als Lebensaufgabe auf sich zu nehmen — einer, der den Deutschen jene erste monumentale Kunstgeschichte schenkt, die voll harter, gesunder historischer Wahrheiten ist und die auch die Federkraft eines Sprungbrettes hat.

September 1915

Karl Scheffler

Deutsche Baukunst

Kurz vor dem Ausbruch des Krieges hielt der „Deutsche Werkbund" in Köln, in einer von ihm veranstalteten Ausstellung, seine Jahresversammlung ab. Diese Zusammenkunft deutscher Baukünstler und Kunsthandwerker artete zu einer Redeschlacht aus, in der die Mitglieder des Bundes sich in zwei Parteien drohend gegenüberstanden. Von dem Gegenstand der Debatte wäre in der Öffentlichkeit wohl noch viel geredet worden, wenn der Krieg nicht gekommen wäre; denn es handelte sich, neben all dem unerfreulich Persönlichen, um etwas Grundsätzliches. Von einer Seite waren eine Reihe von Leitsätzen aufgestellt worden, worin es hieß, die architektonische Kunst Deutschlands müsse zur Typisierung hinstreben, und von anderer Seite waren Gegenthesen ausgearbeitet worden, die jede Typisierung verwarfen und unbedingt die persönliche Gestaltungsfreiheit forderten. Bei der Aussprache stellte sich heraus, daß die erste Forderung das Glaubensbekenntnis jener Mitglieder ist, die ihren Werken oder Überzeugungen nach Eklektizisten,

Theoretiker und Opportunisten sind, und daß die zweite Forderung die Überzeugung der Mitglieder wiedergibt, die den Ehrgeiz haben, freie Künstler und lebendige Talente zu heißen. Jene wollen die unpersönliche Norm, diese erstreben die persönliche Form; dort hatte man mehr die wirtschaftlichen Erfolgsmöglichkeiten im Auge, hier dachte man an das Kunstideal, das an sich zweckfrei ist. So wenig passend dem fernerstehenden Betrachter der Schauplatz dieses Kunstkampfes scheinen wollte — denn das weite Ausstellungsgelände enthielt weder Normen noch Formen, die den ausstellenden Künstlern das Recht hätten geben können, Grundsätzliches zu verkünden — so deutlich wurde es doch, daß dieser relativ kleine Zwiespalt etwas wie ein Gleichnis war für den großen Zwiespalt, der von je durch die deutsche Baukunst gegangen ist, daß jeder Redner, ohne es zu wissen und zu wollen, viele Gleichgesinnte vertrat und daß sich, wie dort in Köln, zwei Parteien unwillig gegenübergestanden haben, solange es eine deutsche Baukunst gibt. Freilich sind die Vertreter der Norm und die der unakademischen Form in früheren Jahrhunderten nie in so lautem Streit und nie in so wenigen erregten Stunden einander begegnet; vielmehr war es in der Vergangenheit so, daß die beiden Parteien abwechselnd die Oberhand hatten, daß eine Epoche vornehmlich der freien Erfindungskraft gehörte und eine andere mehr dem von der Konvention und der Überlieferung lebenden Kunstkalkül. Aber es war im wesentlichen doch derselbe Dualismus.

Zu einer Zeit regierte der Wille der Gotik; und zur andern Zeit regierte die Einsicht des Klassizismus. Denn dieses sind die beiden Pole, worin die Welt der deutschen Baukunst hängt: der gotische Geist und der antikische Geist, der nordische Geist des Germanentums und der südländische des Romanentums.

In diesen beiden Polen hängt freilich nicht nur die deutsche, sondern die ganze europäische Baukunst.

Zwei Stile haben in Europa geherrscht und um die Gebiete ihres Einflusses miteinander gekämpft, zwei primäre Formschöpfungen, die zueinander in einem fundamentalen Gegensatz stehen: der griechische Stil und der gotische Stil. Alles andre ist Ableitung, Fortentwicklung oder Mischung.

Auf diese beiden Grundstile läßt sich das physikalische Gesetz anwenden: was an unmittelbarer Kraft gewonnen wird, geht an Dauer verloren, und was an Dauer gewonnen wird, geht an unmittelbarer Kraft verloren. In diesem Sinne ist die griechische Formenwelt ein Stil der langen Dauer, die gotische Formenwelt ein Stil heftiger und kurzer Kraftentfaltung.

Alle Einzelformen sind im griechischen Stil auf lange, man darf sagen auf ewige Dauer gestellt. Die Säule ist etwas schlechthin Endgültiges, das herrlich gegliederte Gesims ist eine Quintessenz, das Prinzip der wagerechten Lagerung veranschaulicht eine grundlegende statische Gesetzmäßigkeit. Die Säulenordnungen können nach bestimmten Regeln angewandt und variiert werden,

Sklavenhände können schematisch an dem Steingebälk fortmeißeln: der Kanon ist mehr als die Persönlichkeit. Um diese von der klaren Genialität eines bevorzugten Volkes geschaffenen Bauformen zu erhalten, anzuwenden und fortzuentwickeln bedurfte es von je mehr der Erfahrung und der gebildeten Einsicht als des ungewöhnlichen Talents. Im griechischen Stil steckt im Keim schon die Hälfte der römischen Baukunst und der italienischen Renaissance; und es steckt in allen diesen Stilarten dann schon der moderne Akademismus. Die griechisch-italienische Bauweise erlaubt jedem Genie und allen Talenten sich persönlich zu betätigen, aber sie kann ohne das geniale Individuum bestehen; denn sie will nicht das Charakteristische, das den Zweck jedesmal wieder aufs neue architektonisch ausprägt, sondern die reine Schönheit, die absolute Harmonie. Mit diesem südlichen Stil ist grundsätzlich die Mäßigung verbunden, für alle, noch so verschiedenartigen Zwecke kann dasselbe Formensystem benutzt und in ganz Europa konnte dieses Formensystem von je verstanden werden. Wie die nationale lateinische Sprache eine europäische Gelehrtensprache geworden ist, so ist dieser griechisch-italienische Baustil die Bauformensprache aller europäischen Akademien geworden.

Der gotische Stil dagegen wirkt in seinen höchsten Beispielen wie das Resultat genialischer Erregtheit, dämonischer Impulsivität und großartiger Übersteigerungslust. Er will nicht das ewig gültige Normale, sondern das in der Weltgeschichte auf das Episodische beschränkte

Außerordentliche — sowohl statisch konstruktiv, wie auch dekorativ; er will das Charakteristische und erstrebt unmittelbare, halb realistische, halb phantastische Eindrücke. In einem will die Gotik das erhaben wirkende Kolossale, das psychologisch Ergreifende und die kostbar wirkende Fülle. Sie will mehr bildend sein als schön; ihre Ornamentik ist voll vom Grotesken. Sie ist ganz ein Stil des heroischen Affekts. Darum eben hängt die Wirkung, viel mehr als in der griechisch-italienischen Baukunst, vom genialen Individuum ab. Der mittelalterliche Dombaumeister konnte nicht Sklaven als Gehilfen brauchen, sondern bedurfte lebendiger Talente; denn jede Steinfigur, jede Krabbe, jeder Blattfries mußte eine originale Schöpfung werden und sich doch dem einen großen Stilgedanken einordnen. Nur eine an Individualität reiche Zeit, voll eines mächtigen Idealismus, vom gleichen Impuls bewegt, war der Tat, die wir Gotik nennen, fähig. Eine solche Zeit aber erscheint nur selten und dauert nie lange. Darum waren der Gotik von vornherein die Grenzen enger gezogen als dem griechischen Stil; dieser konnte den ganzen Norden, jene konnte nur zeitweise gewisse Gebiete des Südens beeinflussen. Wie ein Rausch kam die Gotik über den noch naiven nordischen Menschen; dem ungeheuren Affekt aber folgte die Erschöpfung und in diesem Zustande drang dann die südliche Bauweise siegreich vor. Und von diesem Augenblick an gab es im Norden von Europa zwei Stilgewalten nebeneinander, gab es einen Dualismus und infolgedessen

eine sprunghafte Entwicklung. Der Süden blieb bei seinem einen Formideal, der Norden hatte zwei Ideale. Ihnen hat er, seit dem Mittelalter, abwechselnd oder wohl auch zu gleicher Zeit nachgestrebt.

Wenn dieses ein europäisches Schicksal ist, so fragt es sich, welches die Merkmale der deutschen Baukunst innerhalb dieses allgemeinen Dualismus sind.

Der Unterschied zwischen Deutschland und seinen Nachbarländern besteht darin, daß diese alle mehr als Deutschland fähig gewesen sind, in dem Maß, wie sie politisch einheitlich wurden, sich zu entscheiden und zu beschränken.

Als die Gotik abklang, entschieden sich die Franzosen mit rascher Tatkraft für die romanischen Elemente in ihrem Geblüt und öffneten demgemäß ihre Baukunst unbedingt dem italienischen Einfluß. Bei dieser einmal getroffenen Wahl sind sie in der Folge geblieben, haben sich einem lebendigen Akademismus und einem geistreichen Eklektizismus ergeben und in dieser Begrenzung eine an den großen Zeiten der französischen Gotik freilich in keiner Weise zu messende, aber doch edle Architektur nationalen Gepräges geschaffen. Die Engländer haben es mit Hilfe ihres energisch-phlegmatischen Temperaments vermocht, den gotischen Stil temperamentlos zu machen. Das konnte nur gelingen, weil der große Urlaut der Gotik in England nie erklungen ist. Eine definitive Entscheidung zwischen Gotik und Klassizismus haben die in der rein darstellenden Baukunst überall sekundär schaffen-

den Engländer zu umgehen gewußt, weil sie die beiden wesensfremden Stile skrupellos einander angenähert und vermischt haben. Oder sie haben den Zwiespalt und die Leere ihrer Baukunst hinter romantischem Efeugeranke versteckt. Das Gotische haben sie so lange akademisiert und verbürgerlicht und das Klassizistische so lange naturalisiert, bis ein national wirkender Kompromiß entstanden ist, der ihrem Schöpfergefühl zwar nicht viel Ehre macht, aber stark für ihre praktischen Fähigkeiten spricht. Holland endlich hat sich gegen die klassizistische Formenwelt gut zu schützen gewußt. Es ist noch heute ein Land voll mittelalterlicher Stadtbilder. Diese Eindeutigkeit ist ihm freilich verhältnismäßig leicht geworden, weil es sich in der holländischen Baukunst im wesentlichen um Profanarchitekturen handelt und von je gehandelt hat.

Da diese Nationen es verstanden haben, die Gegensätze der europäischen Baukunst zu beruhigen und sich national zu beschränken, erscheint ihrer aller Baukunst gegenüber der deutschen, die sich dessen nicht in diesem Maße fähig gezeigt hat, geschlossener und gleichmäßiger im Niveau. Die Stadtbilder wirken im allgemeinen vornehmer und ruhiger, wenn auch weniger „interessant". Und es herrscht mehr die Tradition. Bezeichnend ist es, daß die Deutschen sich rückhaltloser als diese großen europäischen Völker der polytechnischen Großstadtarchitektur, wie sie seit einem halben Jahrhundert grassiert, und dem, was man als den modernen Amerikanismus der Baukunst bezeichnen kann, hingegeben haben. Die Ursachen dieser

fehlenden oder weniger widerstandsfähigen Traditionskraft sind zum Teil in der oft beredeten nationalen Zerrissenheit Deutschlands bis 1870 zu suchen; zum Teil liegen sie aber auch darin, daß sich der Deutsche bis heute noch nicht in seinem Innern entschieden hat, ob er ein gotischer Mensch sein will, oder ein Klassizist, oder ob er einen endgültigen Kompromiß versuchen will. Er ist der einzige von allen Europäern, der zwei Schriftarten, die Fraktur und die Antiqua, gleichberechtigt nebeneinander duldet. Er möchte dauernd alles zugleich tun. Das ist es, was die Geschichte seiner Baukunst so steil zerklüftet, was seine Architektur unvornehmer, ungleichmäßiger im Niveau und in der Haltung erscheinen läßt als die der Franzosen oder selbst der Engländer, obwohl sie mannigfaltiger und in vielem einzelnen lebendiger ist. In Deutschland wurde die Stilfrage immer zu einer Weltanschauungsfrage. Goethe, der als junger Mann den Geist der Gotik fühlte und vor dem Straßburger Münster von deutscher Baukunst genialisch schwärmte und der fünfzehn Jahre später schon allem Mittelalterlichen fluchte und nur noch den großen Eklektizisten Palladio gelten ließ, Goethe, der in seinem „Werther", seinem „Faust" ein gotischer Mensch ist und in seiner „Iphigenie" ein Klassizist sein wollte — er ist auch in diesem Lebenszwiespalt ganz ein Vertreter der Deutschen. Bis heute. Denn jene Debatte im „Werkbund" war nur in Deutschland möglich. Allen andern Nationen fehlt dieser höchst charaktervolle, aber zu vielen Charakterlosig-

keiten verführende Ehrgeiz „die ganze Leier" zu haben. Dieser Ehrgeiz, der gefördert wird, weil der Deutsche eine wahre Leidenschaft hat, alles auf Begriffe zu bringen — selbst das nur sinnlich zu Fassende. Begriffe aber reizen zu dem Glauben, es ließe sich alles auch schaffen, was sich denken läßt. So tritt das Wollen an die Stelle des Müssens, die Selbstbestimmung an die Stelle der Naturbestimmung, und der Wechsel wird damit fast zum Range eines Grundsatzes erhoben. Dieses sind einige Gründe, daß der allgemeine Dualismus der europäischen Baukunst in Deutschland so scharf zugespitzt erscheint, als wäre er ein besonderer Zug der deutschen Baukunst.

Aber der Fall ist noch verwickelter.

Deutsche, oder doch Germanen, die den deutschen Stämmen sehr nahe standen, haben den Anstoß gegeben zu entscheidenden Stilschöpfungen; die schönsten und reifsten Früchte des von ihnen Gepflanzten sind dann aber in den Kulturgärten fremder Nationen gereift.

Die Formenwelt, die hier Gotik genannt wird und die alles Wertvolle umfaßt, was zwischen dem zehnten und fünfzehnten Jahrhundert im Norden geschaffen worden ist, steht zweifellos als eine Tat deutscher Initiative da. Ebenso gewiß ist es aber, daß sich die Gotik am ursprünglichsten und größten entfaltet hat, wo das deutsche Wesen sich mit gewissen fremden Nationalitäten berührte. Es ist, als sei das deutsche Wesen auf Mischungen geradezu angewiesen, als könne nur ein Zusatz fremden

Blutes einen gewissen toten Punkt überwinden. Man möchte Nietzsche zustimmen, der die Deutschen den männlichen, den befruchtenden Völkern zuzählt, im Gegensatz zu weiblichen Völkern, wie Griechen und Franzosen, denen die Aufgabe des Gestaltens, Ausreifens, Vollendens zugefallen sei. Er nennt die Deutschen ein Volk „gequält und entzückt von unbekannten Fiebern und unwiderstehlich aus sich herausgedrängt, verliebt und lüstern nach fremden Rassen, welche sich befruchten lassen". Wie anders soll man auch die seltsamen Tatsachen erklären, daß die gewaltigsten Bauwerke des deutschen gotischen Geistes in Italien und in Frankreich zu finden sind. Denn Schöpfungen deutscher Stämme waren im wesentlichen die wuchtigen Kastelle Oberitaliens, die alten Geschlechtertürme in Florenz, Siena und anderen Städten, die charaktervoll wuchtigen Palastbauten, die uns in Beispielen wie dem Bargello, dem Palazzo vecchio, den Palästen der Strozzi und Pitti in Florenz erhalten sind; es manifestiert sich dieser Geist in dem berühmten Dom von Pisa, in dem Florentiner Dom, in dem Baptisterium daneben und in dem ganzen frühen Palast- und Festungsbau Norditaliens. Es ist gar nicht nötig, auf die eingedrungenen Formen der nordischen Kathedralgotik hinzuweisen, wenn man den Einfluß der Goten, Langobarden und Franken in Italien nachweisen will, denn die reichen dekorativen Sakralformen der Gotik sind in Italien immer etwas Äußerliches geblieben. Ganz groß und selbständig, naturalistisch

monumental möchte man sagen, betätigte sich der gotische Geist in Italien vielmehr dort, wo er mit der altrömischen Baugesinnung, wie sie in den kolossalen Nutzbauten der Kaiserzeit, in den Thermen, Brücken und Befestigungen hervortritt, zusammentraf. Dieser Berührung mit südlichem Temperament, dieser Verpflanzung in großartigere Verhältnisse, als das mittelalterliche Deutschland sie daheim kannte, hat es offenbar bedurft, um so lebendig große Beispiele eines neuen Ausdrucksstils hervorzubringen. Denn derselbe Vorgang wiederholte sich in Frankreich. Auch dort haben deutsche Stämme, haben die Franken vor allem, indem sie sich mit romanisch-keltischen Bevölkerungsteilen mischten und mit den Bauresten der römischen Herrschaftszeit auseinandersetzten, machtvolle Monumente der gotischen Bauweise geschaffen. Den nordischen Einfluß auf die französische monumentale Nutzbaukunst erkennt man deutlich noch heute, wenn man etwa die Befestigungswerke von Carcassonne oder von der Kreuzfahrerstation Aigues Mortes am Mittelländischen Meer mit den hanseatischen Festungsbauten von Wisby vergleicht, oder wenn man andere Beispiele des mittelalterlichen nomumentalen Nutzbaues in Frankreich aufsucht. Wieder wirken diese Bauten in der Fremde stärker und reiner als ähnliche Werke in Deutschland selbst, weil die artistische Sensibilität der Keltoromanen das nordische Wollen zu einer stärkeren künstlerischen Wirkung zu bringen gewußt hat und weil mächtigere politische Verhältnisse den einzelnen Bau-

werken die Stimmung provinzieller Enge genommen haben. Am überzeugendsten freilich sprechen die gotischen Kathedralbauten in Nordfrankreich dafür, daß die deutsche Befruchtungskraft in der Ehe mit der französischen Eigenart ihr Höchstes geschaffen hat. Vor Bauwerken wie die gotischen Dome in Paris, Reims, Chartres, Rouen, Beauvais und vielen anderen Städten dieses Landstrichs fühlte man ganz intuitiv, daß man vor höchsten Äußerungen der menschlichen Schöpfungskraft steht. In Nordfrankreich sprang ja auch der Funke zuerst hervor. Ohne den Einfluß der keltischen Sinnlichkeit und der romanischen Rhythmik hätten die zum Grübeln neigenden Franken aus dem nackten Spitzbogenprinzip und aus den Überlieferungen des frühchristlichen Stils nicht diese mystisch tiefen Gewölbegrotten entwickeln können, diese Wälder von Pfeilern und Streben, dieses verwirrend üppige Geranke des kletternden und kristallinisch zusammenschießenden Ornaments; sie wären allein nicht dieser Willkür innerhalb der Ordnung, nicht dieser genialen Ordnung im scheinbar Chaotischen, nicht der Riesengrazie dieses Babelgedankens fähig gewesen. Die Schöpfungen der rein deutschen Gotik beweisen es. Der unvermischte deutsche Geist konnte den Kölner Dom ersinnen und im Wollen, in der Idee noch über Reims und Chartres hinausgehen, aber er konnte es nicht in der künstlerischen Form. In ganz Deutschland behielt die Sakralgotik immer einen Rest von Begrifflichkeit. Selbst die düstere, etwas rohe Wucht der Kathedralen, die groß gedachte

Anlage der Kaufhallen mit ihren stumpfturmigen Belfrieden in den Niederlanden bleiben der gotischen Baugesinnung in Deutschland überlegen. Und doch waren auch dieses im Grunde Werke des deutschen Genius. Alles beweist, daß der deutsche Geist ein Sauerteig war, der die ganze mittelalterliche Welt in Gärung zu versetzen wußte, daß er aber auch eine fremde Masse brauchte, um im höchsten Sinne wirken zu können.

Deutschland reicht, so betrachtet, weit über seine politischen Grenzen hinaus. Wie auch Italien und Frankreich über ihre Grenzen von je hinweggewirkt haben. Es wird dem gotischen Geiste darum nicht eine nationalistische Betrachtungsweise gerecht, wie sie erheiternd in den Werken eines namhaften Kunsthistorikers zutage getreten ist, als er vor 1870 das Straßburger Münster zur französischen und nach 1870 zur deutschen Gotik rechnete. Vielmehr erhebt sich wieder, wie so oft, die Sphinxfrage: was ist deutsch? Der deutsche Geist ist zur Zeit des Mittelalters erobernd tief in Italien und Gallien eingefallen und ist in der Fremde kräftiger gewesen als daheim; später hat er Invasionen von anderen Völkern dulden müssen, hat verzweifelt dann mit sich selbst gekämpft und ist sich bis heute unklar über sein eigenes Wesen. Es ist in ihm „etwas Vielfaches, Unförmliches und Unausschöpfliches"; wenn er das eine tut, denkt er zugleich an das Gegenteil und fragt sich, ob dieses nicht doch „richtiger" und „wahrer" sei. In diesem Zweifel liegt die tiefste Ursache deutscher Fremdtümelei.

Nietzsche meint, das „tiusche Volk", das „Täusche-Volk", führe seinen Namen mit Fug, und er hat insofern recht, als der Deutsche sich selbst und die anderen fortgesetzt über sein Wollen und Können getäuscht hat, als ihm etwas Proteusartiges eigen ist. Es liegt auf ihm der Fluch und der Segen jener Gesinnung, die nie zum Augenblicke sagen will: „Verweile doch, du bist so schön!" Er will zugleich herrschen und inbrünstig dienen.

In diesem Zwiespalt, der Gott vielleicht ein Wohlgefallen ist, den Menschen aber nicht erfreulich sein kann, ist die deutsche Baukunst geworden, was sie ist.

Von gewisser Seite wird jene früheste Äußerung des gotischen Geistes, die recht ungenau als „romanischer Stil" bezeichnet wird, für die deutsche Eigenart in Anspruch genommen. Dieser Anspruch ist aber durch beweiskräftige Tatsachen nicht gestützt. Der „romanische Stil" ist mehr eine allgemeine nordisch-römische und klerikal-fortifikatorische Bauweise als eine spezifisch deutsche. Darum tritt er am reichsten entwickelt auch am Rhein auf, weil dort allein in Deutschland römische Baureste erhalten sind. Als dieser Stil seine entscheidenden Metamorphosen durchmachte, gab es ein nationales Deutschland noch gar nicht; es gab ein nordisches, von Germanen im wesentlichen bewohntes Reich, das die Mönchsorden von ihren Klöstern und die Fürsten von ihren Pfalzen aus erst zu kolonisieren und kultivieren begannen. Die Freizügigkeit der mönchischen Baumeister

von Kloster zu Kloster, von Land zu Land widersprach schon einer schnellen Nationalisierung der Baukunst. Eigenartig deutsch ist im „Romanischen" vielleicht nur eine gewisse wehrhafte Wucht und Massigkeit und eine fast naturalistische Betonung des Zweckhaften. Alles andere: die schöne Kraft und Klarheit der Form, die es macht, daß man deutlich immer den Grundriß vom Äußeren des Bauorganismus ablesen kann, der edle Ausgleich aufstrebender und wagerecht lagernder Teile, die Herrschaft der großen ruhigen Fläche, die Bündigkeit alles Ornamentwerks, das aus der Fläche herausgearbeitet und der Konstruktion fest verbunden ist, motivierend, umrahmend, schattend und belebend — das alles ist allgemein „romanisch" und nicht im besonderen deutsch. Es wird sogar deutlich, daß die Ordensbaumeister in Deutschland weniger Wert auf die feine Durchführung der Detailformen gelegt haben, als in den südlichen Ländern, sei es, daß sie nicht geschickte, artistisch empfindende Gehilfen fanden oder daß sie ihrem Publikum die höhere ästhetische Unterscheidungskraft nicht zutrauten. Das damals heranwachsende deutsche Volk machte sich Tag und Nacht mit seinem Gewissen zu tun, aber es hatte noch nicht Gewissen in den Augen. Darum locken die im ersten Eindruck oft gewaltigen romanischen Bauwerke, die eine kühne Bauplatzphantasie fast immer gut placiert und dann zwingburgartig charakterisiert hat, selten nur zur Vertiefung.

Und ähnlich geht es einem vor den Beispielen des Spitzbogenstils, der Kathedralgotik in Deutschland. Auch

ihnen fehlt in der Regel ein letztes: der geniale Überschwang, der zum Wesen der Gotik nun einmal gehört. Die Baumeisterpersönlichkeiten, die hinter den deutschen Dombauten stehen und die oft Gründer ganzer Künstlerdynastien waren, wirken ja überall fast legendarisch, sie treten nirgends aus dem Dämmer der mittelalterlichen Geschichte deutlich hervor; aber man hat doch die Empfindung, daß die Schöpfer der nordfranzösischen Kathedralen gegenüber den Erbauern der deutschen Dome die überlegenen Künstlerindividualitäten gewesen sind. Von dem nordfranzösischen Zentrum aus überzogen Baumeister und Steinmetzen ganz Deutschland, um so mehr, als sich in dieser Zeit der Baumeisterberuf von den Mönchsorden löste und bürgerlich wurde; aber je weiter der Bauplatz vom Zentrum abliegt, desto größer wird im allgemeinen auch künstlerisch der Abstand. Der Entschluß zur reinen Spitzbogengotik wurde in Deutschland nur zögernd gefaßt; und als er gefaßt wurde, scheute man die letzten jauchzenden Unbedingtheiten. Die Formbewegungen behielten etwas Langsames und Schweres. Das war auch in den Niederlanden so, dafür trat dort aber ein rauhes Maestoso auf, das man in diesem Grade in Deutschland ebenfalls nur selten findet. Die Gotik behielt in Deutschland etwas Kühles. Die Deutschen haben die Idee der Unendlichkeit in der Architekturwirkung ersonnen — oder soll man sagen gefunden, entdeckt? — dann aber haben sie die letzten Konsequenzen nicht gezogen. Der Raum ist in Deutschland selten nur

so vollkommen aufgelöst worden wie in Nordfrankreich, das Tempo der Pfeilersysteme ist faßlicher, die Bauweise ist weniger offen, ist geschlossener, die Spitzbögen sind flacher, schwerer und nähern sich mehr dem Gewölbe, und es wird der Hallenbau bevorzugt. Die ganze Baumasse erscheint zu wenig entmaterialisiert; das Gotische bleibt immer noch ein wenig romanisch. Das Ornament ist schulmäßiger und weniger persönlich beseelt; es herrscht im ganzen und einzelnen eine gewisse trockene Verständigkeit, die wie eine Vorahnung des Protestantismus ist und eine Eigenbrödelei, worin, parador gesprochen, schon die deutsche Renaissance spukt. In der deutschen Gotik ist freilich das ganze Universum der deutschen Seele: Schwermut neben Übermut, Ernst neben Grilligkeit, Verträumtheit und derbe Realistik, Naivität und kritische Schärfe, Abstraktionslust und sinnliche Fülle, Zartheit und Geschmacklosigkeit, Geheimnis und Nüchternheit, Vorsicht und Verwegenheit, kurz, der ganze Widerspruchscharakter des Deutschen; aber es kommt nirgend recht zur fortreißenden Synthese, es bleibt alles nebeneinander in Teilen, zusammengehalten nur durch das äußere Stilgesetz, nicht durch eine ewig neu entstehende innere Anschauung. Die Gotik kommt in Deutschland nie ganz vom Bürgerlichen los; ja, sie ist am selbständigsten vielleicht dort, wo sie am meisten bürgerlich realistisch und zweckhaft ist: in den Werken der hanseatischen Ziegelgotik. Sogar das größte Wunderwerk der deutschen Gotik, der Kölner Dom, ist mehr ein Phänomen städtischen

Selbstgefühls, kühnster Bautechnik und statischer Phantasie, als ein Werk des Genies. Selbst wenn man die Steifheit, die die vollendende Hand der Modernen hineingebracht hat, in Rechnung stellt, bleibt in dieser riesenhaften Fülle etwas Lebloses. Im Innern nur und angesichts des Chorbaues stellt sich eine höhere innere Bewegtheit ein. Im ganzen ist dieser Dom mehr eine Häufung als ein Organismus, mehr eine Idee als ein Erlebnis.

Vielleicht ist das letzte nicht gelungen, weil ein Mittelpunkt, weil die Einheit im gotischen Deutschland fehlte. Es gab unendlich vieles und vielerlei, aber es lag alles weit auseinander. Es gab eine hanseatische Gotik, die von Holland bis Bergen, von Lübeck bis Riga und Reval herrschte; es gab daneben eine süddeutsche und eine westdeutsche Gotik, eine schwäbische, alemannische, rheinische und sächsische Schule. Das eben war es: der Stil wurde so oft zu einer lokalen statt zu einer nationalen Angelegenheit. Hier und dort flammte mächtig die Bildnerkraft einmal auf, in Ulm, in Erfurt, Straßburg und anderswo; aber es kam nicht zu einer großen Lohe, die ganz Germanien ergriff, sondern es blieb bei einem gemäßigten Fortbrennen und Glimmen. Es wollte sich dauernd nicht jenes Letzte, jene höchste Richtigkeit der Verhältnisse, jenes rhythmisch Klingende und Überwältigende, es wollte sich nicht der geniale Rausch einstellen. Auch jetzt war das Gewissen noch nicht in den Augen. Einige Bildwerke großer Art nur träumen einsam im weiten Deutschland von dem, was hätte sein

können und was Erfüllung fand in jenem an geheimnisvoll schönem Skulpturwerk überreichen Kathedralgemäuer, das deutsche Granaten jetzt zertrümmern müssen.

Vor vier Jahrzehnten gab es einen Augenblick, wo die Deutschen bei der Frage: was ist das eigentlich Deutsche in unserer Baukunst? mit einer Antwort nicht gezögert haben. Nach den Siegen von 1870—71, als das Nationalgefühl im endlich geeinten Reich einen sichtbaren Ausdruck suchte, griff man zu den Formen der deutschen Renaissance und sagte mit Entschiedenheit: dieses ist deutsch! Das war bezeichnend. Denn man bevorzugte damit einen Stil, der entstand, als sich die Gotik auflöste und die ersten fremden Elemente aus Italien herüberkamen, einen Stil, in dem sich der Dualismus des Deutschen nach Herzenslust bespiegeln kann. Man hielt diesen Stil für den deutschen Bürgerstil an sich, weil man nicht wußte, daß im „finsteren Mittelalter", zur Zeit der Hansa, das deutsche Bürgertum mächtiger, freier und stolzer gewesen ist als jemals nachher. Aber die deutsche Renaissance war so recht ein Stil für noch kleinstädtisch denkende Fortschrittsleute. (Als die Bürger im neuen Reich zu Geld kamen, mußte es darum auch das repräsentativere Barock sein.) Er ist der Kleinstadtstil in der deutschen Baugeschichte. Die Kathedralgesinnung der Gotik wurde darin so profan und kleinbürgerlich, daß man von der deutschen Renaissance als von einem Schuster- und Schneiderstil sprechen darf. In der ge-

drängten Enge der viel mehr als vorher von den Fürsten abhängigen Städte wuchs sich eine Eigenschaft der Deutschen aus, die durch das viele Schwächen deckende Wort Gemütlichkeit gekennzeichnet wird. Will man das Eckige und Gegiebelte profaner Fachwerkbauten, das Winkelige, Unregelmäßige, kleinlich Aufgetreppte, die Erkeranlagen, Beischläge, reich ornamentierten Portale, das Roll-, Beschläge- und Kartuschenwerk, die Säulchen, die wie italienisch-deutsche Zwitterchen aussehen, die Konsolen und Masken und die mit kunstgewerblicher Detailarbeit prunkenden Innenräume durchaus deutsch nennen, so bedenke man, daß ein großes Volk auf diesen Baustil sehr stolz zu sein nicht eben Ursache hat.

Das Beste, das man von der deutschen Renaissance sagen kann, ist, daß darin unterirdisch hier und dort etwas von dem wuchtigen romanischen Baukörper nachlebt. Wenigstens dort, wo es sich um größere Baumassen, um Rathäuser oder Schlösser handelt. Im allgemeinen aber hat dieser Stil auch die Fassade wie ein Objekt des Kunstgewerbes behandelt; er baute nicht organisch mit Massen, sondern schnitzte, meißelte, malte, ziselierte und drechselte die Einzelform, ohne sich um das Ganze viel zu kümmern. Aus Italien wurden, zuerst von den Ornamentstechern, neue dekorative Motive geholt und wurden von Fingern, in denen noch die Handschrift der Gotik zuckte, die aber keiner großen Gesinnung mehr gehorchten, umgebastelt; zum erstenmal kam der Bildungsehrgeiz in die deutsche Baukunst und die Schätzung der anti-

gotischen italienischen Bauweise. Nur weil unvereinbare Widersprüche in diesem Stil eigensinnig vereint sind, wirken seine Bauten so originell, so pittoresk, so „malerisch". Es fehlt dieser Wirkung aber ebensowohl die großsinnige Freiheit der Gotik wie die heitere Gesetzmäßigkeit der hellenisch-italienischen Architektur; die deutsche Renaissance war immer mehr ein Werkstattstil als ein Bauplatzstil — er war überhaupt mehr eine historische Manier als ein Stil.

Um 1600 etwa trat ein Wandel ein. Man wurde der dekorativen Detaillistenkunst müde und gewann wieder Interesse für eine monumentale Behandlung großer Massen. Der aufgelockerte Grundriß wurde strenger zusammengefaßt, das einzelne Gebäude wurde auf seine Wirkung hin innerhalb einer ganzen Straßenwand und eines Stadtbildes angesehen, und es traten wieder echte Baumeistertalente hervor, die den Ehrgeiz hatten, „heldenhafte und tapfere" Wirkungen mit ihren Bauten hervorzubringen. In dieser Zeit kam der echte Geist der Gotik wieder auf und suchte mit der sich wandelnden Zeit voranzugehen. Nun aber zeigte es sich, daß die Grundlagen dafür verloren gegangen waren. Die Zeit forderte die Talente auf, sich neue baukünstlerische Grundlagen aus Italien zu holen, weil nur diese den humanistisch aufgeklärten, durch eine „Renaissance" gegangenen Deutschen möglich und würdig erschienen. Es ergab sich also eine in sich künstliche Aufgabe: den gotischen Geist auf der Basis des klassizistischen Baustils aufleben zu

lassen. Diese Aufgabe ist, trotz ihrer unendlichen Schwierigkeit und Unnatürlichkeit, gelöst worden; ihr Ergebnis heißt: das Barock. Damals, um 1600, begann schon die barocke Metamorphose der Gotik in Deutschland. Aber es war erst die früheste Vorbereitung. Vorderhand zogen die Baumeister nach Italien und lernten dort das dem Norden noch unbekannte Architekturgesetz von den Maßen und Verhältnissen, von den Säulenstellungen und der regelmäßigen Anlage größerer Baugruppen. Palladio trat als Lehrer auch der deutschen Baukunst hervor, um es jahrhundertelang zu bleiben. In den deutschen Renaissancestädten, mit hochgegiebelten ornamentüberladenen Fachwerkhäusern tauchten nun strenge, steinerne Gebäude im rein italienischen Säulenstil auf, aber von deutscher Wucht determiniert; der Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses trat mit strenger Architektonik dem Otto-Heinrichs-Bau entgegen und überall kündigte sich ein Umschwung, ein neues Stilalter an. Eine fremde Formensprache drang siegreich in Deutschland ein, die alten gotischen Formen vollständig vernichtend; zugleich aber bemächtigte sich der wieder erstarkende gotische Geist dieser fremden Formen, um sich in einer neuen Weise zu betätigen.

In dem Augenblick, wo diese ereignishungrige Wandlung einsetzte, brach der Dreißigjährige Krieg aus und hemmte für viele Jahrzehnte die Entwicklung.

Unterirdisch ging die Entwicklung weiter. Als das erschöpfte Deutschland wieder an schöne Baukunst zu

denken begann, stand es vor einer neuen Tatsache. Es gab nun ein katholisches und ein protestantisches Deutschland. Und jedes wollte einen eigenen architektonischen Ausdruck für seine repräsentativen Bauten, für die Kirchen und Schlösser, Patrizierhäuser und Verwaltungsbauten. Im Kirchenbau entstand im Norden ein Hugenottenstil, im Süden ein Jesuitenstil. Beides zuerst im entvölkerten Deutschland mit Hilfe fremder Baumeister. Der deutsche Süden lebte in den ersten Jahrzehnten nach dem Krieg vom italienischen und französischen Talent, der deutsche Norden vom französischen und niederländischen Einfluß. Zwei Stilrichtungen bewegten sich nun hier und dort nebeneinander: ein reiner, strenger Palladianismus und das Barock. Fragt man heute, aus der Entfernung von zwei Jahrhunderten, welche von diesen beiden Bauweisen die deutschere gewesen sei, so muß man entschieden auf das Barock weisen. Denn in ihm lebte sich, wie gesagt eine Renaissance der Gotik, des nordischen Geistes aus. Darum ist es auch bezeichnend, daß die bedeutenden deutschen Baumeistertalente, die am Ende des siebzehnten und im achtzehnten Jahrhundert auftraten: Andreas Schlüter, neben ihm Eosander von Goethe und später der feine Kavalierarchitekt Knobelsdorff in Berlin, der prachtvolle Pöppelmann und neben ihm Bähr in Dresden, Balthasar Neumann in Süddeutschland, der Baumeister der Michaeliskirche, Sonnin in Hamburg, die bedeutenden österreichischen Baumeister und andere starke Begabungen —,

daß alle diese mehr oder weniger leidenschaftliche Barockkünstler waren, was in diesem Falle heißt: spezifisch deutsche Künstler, trotz der italienischen Mundart ihrer Formen.

Erfunden wurde das Barock — wenn man von dem gotischen Drang im Genie Michelangelos absieht — vor allem in seiner reinsten Erscheinungsform, dem Rokoko, wieder in Frankreich. Aber es geht einem seltsam in Frankreich, wenn man dort nach barocken Architekturen sucht. Es zeigt sich dann, daß die französische Baukunst niemals jene malerisch reiche Ausartung gekannt hat, die der Deutsche mit dem Namen Barock und Rokoko umschreibt. Wohl ist in Frankreich noch heute das zierliche Rokoko der nationale französische Interieurstil, wohl findet man Beispiele prächtiger barocker Innenkunst in der Apollogalerie, in den von Boucher dekorierten Räumen des Fontainebleauer Schlosses und anderswo; nirgends aber überschreitet selbst die dekorative Fülle die Grenzen einer beruhigten Architektonik. In der Fassadenarchitektur gar ist stets eine zurückhaltende klassizistische Strenge. Durchweg tritt das Barock und Rokoko in Frankreich entweder kunstgewerblich oder ziemlich akademisch auf. Der diesem Stil innewohnende Gedanke gotischer Fülle ist dieses Mal erst in Deutschland ganz zum Ausdruck gekommen, weil der gotische Geist im achtzehnten Jahrhundert in Deutschland stärker war als in dem bereits romanisierten Frankreich.

Das Barock kann nur von Gelehrten, die eines synthetischen Denkens unfähig sind, als eine Entartung der

Renaissance bezeichnet werden (das war es nur in Italien), das Rokoko war nur äußerlich der Stil Ludwigs XV. und einer verweichlichten Hofgesellschaft. In diesem Stil tritt vielmehr, genau so wie es fünf Jahrhunderte früher in der Gotik gewesen war, eine persönlich abwandlungsfähige Idee von großer Intellektualität, Kraft und Phantasie zutage. Der bürgerliche Stilgedanke, der sich in Barock und Rokoko mit Hilfe des klassizistischen Bausystems entwickelte, ist das eigenste Produkt des Zeitalters der d'Alembert, Diderot, Voltaire und Rousseau, der Sebastian Bach, Mozart, Lessing, Kant und Goethe; seine Psychologie ist die der freigeistigen, großbürgerlichen Gotik. Daher auch die formale Verwandtschaft der beiden aus gotischem Geist geborenen Stile. Man vergleiche das Formgefühl und die Linienempfindung, die Knorpelplastik, die Rinnen- und Rillenbewegungen, die abstrakte Modulierungs- und Motivierungslust, den malerisch impressionistischen Intellektualismus und das Kausalitätsgefühl des Rokoko mit denselben Eigenschaften der Hochgotik! Man sehe eine der gotischen Kirchen an, deren Türme niedergebrannt und im achtzehnten Jahrhundert durch Barocktürme ersetzt worden sind, oder die reichen Barockaltäre und Rokokogitter in alten gotischen Kirchen: wie sich die Formen organisch ineinanderfügen und wie sie natürlich zusammengehören. Freilich: die Gotik war ein weltbeherrschender Baustil und das Rokoko war demgegenüber nur eine Episode. Das aber berührt nicht das Wesentliche.

Das Wesentliche ist, daß Barock und Rokoko wieder ein Stil der germanischen Eigenart, des gotischen Geistes sind, — nur dieses Mal mit Hilfe der klassizistischen Bauordnung, also auf Grund eines fundamentalen Kompromisses.

Dem Italiener war das Barock ein Theaterstil, dem Franzosen blieb es ein Repräsentationsstil; in Deutschland — und Österreich — drückte eine mächtig erstarkende Bürgerkraft, trotz vieler Künstlichkeiten, ihr Eigenstes damit aus. Man gebe sich zum Beispiel Rechenschaft vor dem reinsten und talentvollsten Werk dieses Stils in Deutschland, vor dem Zwinger in Dresden. In diesem bewunderungswürdigen Bauwerk ist der Geist Bachs und Mozarts zugleich. Trotzdem ein französelnder Selbstherrscher diese Prunkarchitektur seinem Prestige gebaut hat, ist sie im Kern großbürgerlich. Der Name Matthäus Daniel Pöppelmann darf mit derselben Verehrung genannt werden, wie der junge Goethe den Namen Erwin von Steinbachs nannte. In der Seele dieses Baumeisters sind die Formen gewachsen, wie die Melodien in der Seele unsrer Musiker, wie die hohen Gedanken im Geiste unserer deutschen Dichter. Das konnte aber nur geschehen, weil sich in seinem Wesen eine gesammelte Volkskraft aussprach.

Hier ist zweifellos ein Höhepunkt der deutschen gotischen Gestaltungskraft. In einer halb lateinischen Formensprache vorgetragen! Da sind Säulen, Wandgliederungen und die Rhythmen der klassizistischen Ordnung, aber sie

werden überwuchert von der zackigen Pracht reich sich drängender Phantasiegestaltungen. Es ist gleichgültig, was dieses für Speise-, Spiel- und Tanzsäle sind, was die Zimmer, Bäder, Grotten, Triumphbögen und Galerien sollen; das Auge haftet nicht am einzelnen, es gleitet über die Reichsadler, Siegestrophäen, Namenszüge und Wappen hinweg, kümmert sich nicht um die Bedeutung der Kartuschen, Zepter, Füllhörner, Fruchtgehänge, Statuen, Masken und Muscheln. Der Anblick des Ganzen macht trunken, man fühlt sich ergriffen von der großen Melodie, die den Rhythmus der Anlage, den Schwung der Pavillondächer, das Vor und Zurück der Pilasterordnungen, das Tempo des Vertikalen, die Aufbauten auf Dach, Gesims und Galerie zu etwas Einheitlichem macht. Wie sich die Anlage im Rechteck mit klaren Achsen dahinstreckt, wie sich die Masse senkt und hebt, wie die Pavillons märchenhaft aufsteigen, wie die Maße und Verhältnisse singen und das hundertstimmige Formgetön gefällig zusammenfließt, das wird zu einem unverlöschlichen Erlebnis. Vielleicht ist der Zwinger das talentvollste deutsche Bauwerk und das, wo der alte gotisch-klassizistische Dualismus am kunstvollsten und, in all seiner Unnatur, am natürlichsten ausgeglichen ist. Darum steht es da wie ein Gleichnis für viele verwandte Bauwerke, die fast alle von Fürsten befohlen, aber von der bürgerlichen Kraft dieses geniereichen Jahrhunderts ersonnen worden sind. Von einem kultivierten Bürgertum, dem nebenher auch eine würdige

nationale Profanarchitektur gelang, welches das eigene Heim so auszubilden wußte, daß der Typus eines deutschen Bürgerhauses entstand — und dem im Nacken nur noch ein ganz kleines Zöpfchen hing.

Der Baustil freilich, dessen stolzestes und heiterstes Denkmal der Zwinger ist, konnte nicht ausdauern, weil er wieder, wie einst die Sakralgotik, eine heftige Temperamentsschöpfung, ein Äußerstes war. Es mußte schnell die Reaktion kommen; die Architektur der langen Dauer der akademischen Regel mußte die des genialischen Affekts verdrängen; Palladio mußte über Pöppelmann siegen. Auf einige Jahrzehnte der Intuition folgte ein Jahrhundert der Bildung.

Das Geniale des deutschen Barock war voller Unsicherheiten. Der Palladionismus war darum immer nebenher gegangen. Noch während das Groß-Persönliche entstand, begannen die „Baukondukteure" schon, nach der Anweisung des von der Bauleidenschaft besessenen Alten Fritzen, Fassaden Palladios zu kopieren und sie irgendwo an den Straßen der Residenzen zu errichten. Als prunkvolle Baumasken, hinter denen nur kümmerliche Kleinbürgerwohnungen waren. Die Repräsentationslust verführte zu einer üppigen Scheinarchitektur; und die Eile, womit Resultate erzielt werden sollten, mochte nicht das organische Reifen abwarten, sondern griff zum Wissen, um Wirkungen, die unter fremdem Himmel gewachsen waren, in den Norden zu verpflanzen. Und so wie

Friedrich der Große es mit Hilfe seiner talentvollen Baumeister immer noch großen Sinnes trieb, war es, wenn auch weniger drastisch, in allen Residenzen, das heißt in allen Bauzentren Deutschlands. Diese Tendenz, vom Studium, von den Kupfern italienischer Architekturwerke, vom Wissen um die große Vergangenheit auszugehen, erstarkte um so mehr, je geringer die barocke Schöpfungskraft wurde und je mehr im Bürgertum das Wort Bildung als Parole ausgegeben wurde. In ganz Europa setzte sich ja in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, vor allem nach den ersten Ergebnissen der Ausgrabungen von Pompeji, der Bildungsklassizismus durch, und damit wurde dann überall der Geist der Gotik bis aufs letzte ausgerottet und der griechisch-italienische Stil zur unumschränkten Herrschaft gebracht; in Deutschland aber war man wieder einmal eifriger als anderswo, man folgte der neuen Zeittendenz mit einer Leidenschaft, als ob es um die Seligkeit ginge. Winckelmann und Goethe hatten schon eine heilige Mission aus ihrem Klassizismus gemacht. Gegen das Ende des Jahrhunderts wurde die Bekehrungswut allgemein, es bemächtigte sich nun der deutsche Kunstschulmeister des Problems. Der Archäologe trat, anspruchsvoller als in anderen Ländern, neben den Baumeister, die Rekonstruktion des Antiken erschien wie eine größere Tat als die Erfindung zeitgemäßer Formen. Diese Tendenz hat, fortschreitend, die Architektur immer weiter von der Baukunst entfernt und hat sie schließlich in tiefe Verderbnis geführt.

Zuerst trat der Klassizismus mit vieler Haltung auf. Barocke Überlieferungen klangen überall nach, der solide Handwerkssinn war noch unerschüttert und ein lebendiges Gefühl für Maß, Rhythmus und Form noch nicht verlorengegangen. Auch wußten die deutschen Klassizisten am Ende des achtzehnten Jahrhunderts noch das übernommene Fremde in einer feinen Weise zu nationalisieren, ja, wohl gar zu provinzialisieren. Edle, zum Teil auch starke Talente, wie Langhans, der Erbauer des Brandenburger Tors, wie Gentz, Erdmannsdorff, oder wie die beiden Gilly, verstanden es, innerhalb ihres strengen Klassizismus in einer entschiedenen Weise preußisch zu wirken. Ihr Griechentum geriet ins Römische, und das Römische ins Märkische. Und diese Fähigkeit zu determinieren war über ganz Deutschland verbreitet. Der norddeutsche Klassizismus um 1800 unterscheidet sich deutlich von dem mitteldeutschen und süddeutschen. Es entstanden nun nicht mehr Einzelbauwerke von beispielhafter Bedeutung, aber es gab ein achtungswertes Niveau — auch im Kunstgewerbe —, und eine gewisse Architekturbildung war so allgemein, daß diesen Jahrzehnten eine Baukultur eigen war, die uns heute mit Recht in manchem Zug vorbildlich erscheint. Dann aber nahm die Bildung mehr und mehr zu und die Schöpferkraft ab. Der berühmteste Repräsentant der nächsten Generation ist Karl Friedrich Schinkel. Dessen Klassizismus war schon bei weitem mehr Archäologie wie der seiner Vorgänger und Lehrer. Sein Talent war nicht

kleiner als das vieler bedeutender deutscher Baumeister; aber er war nicht mehr naiv, er ging ganz bewußt vor und kontrollierte die Architekturwirkungen mittels eines hellenistischen Kanons. Doch blieb er in allen seinen Werken immer noch ein Künstler. Dieser merkwürdige Mann, der vom Philhellenentum der Zeit mächtig ergriffen war, stand auf der Grenzscheide zwischen Kunstgefühl und Kunstbildung; er stand auch auf der Grenzscheide zwischen einer versinkenden und einer neu heraufsteigenden Zeit. Merkwürdig ist es, zu beobachten, wie in diesem strengen Hellenisten ein moderner Wille arbeitet, der in Entwürfen von Zweckbauten die Kraft versucht und sich doch nicht frei hervorwagt; noch merkwürdiger ist es, zu beobachten, wie selbst in dem Verstand dieses Bildungsarchitekten der alte Zwiespalt von Gotik und Klassizismus auftaucht, wie der Zweifel ihn quält und zu künstlichen Lösungsversuchen antreibt. Aber wie das Geniale auch in Schinkels Lebenswerk hineinspielt, wie das Moderne in seinem Gefühl auch leise gewittert: zunächst mußte das Verhängnis seinen Gang gehen. Denn ein Verhängnis ist die Bildung der deutschen Architektur geworden. Nach Schinkel kam die Generation, der Baumeister wie Semper, Stüler und Strack angehörten, und bei ihr schlug der strenge Klassizismus nun schon in einen entschiedenen Eklektizismus, in Kunsthistorikertum um. Man sagte sich, ganz logisch im Sinne der falschen Voraussetzung: warum sollen wir nur die Antike nachahmen? Ebensowohl lassen sich mit Hilfe

eines gründlichen akademischen Wissens die italienische Renaissance oder das Barock nachahmen. Wenigstens war das akademische Wissen wirklich noch gründlich. Die Baumeister ließen es sich noch sauer werden und erstrebten reinliche Wirkungen. Mit dem lebendigen Kunstgefühl aber verlor sich allmählich auch mehr und mehr die Einsicht in das, was wesentlich und was unwesentlich ist. Und als die politische Einigung des Deutschen Reiches dann den berühmten wirtschaftlichen Aufschwung, ein fast amerikanisches Wachstum der Bevölkerungszahl und der Städte brachte, — als die moderne Großstadt zur Tatsache wurde, erfolgte in der Baukunst ein Absturz, wie ihn die Geschichte vorher nicht gekannt hat. Aus der Bildungsarchitektur ging die polytechnische Lehre hervor, die heute noch auf vielbesuchten Hochschulen jedem Unbegabten, zur Baukunst gar nicht Berufenen, die Nachahmung aller historischen Stile ermöglicht. Nach 1860 etwa hat es für einige Jahrzehnte etwas, das man deutsche Baukunst nennen könnte, überhaupt nicht gegeben, trotzdem die Bautätigkeit in Deutschland nie größer gewesen ist als in dieser Zeit.

Das Produkt dieser verschiedenartigen Stilbestrebungen der deutschen Baukunst, die deutsche Stadt, ist eines der merkwürdigsten historischen Gebilde, die es gibt. Wer alte deutsche Städte durchwandert, wird selten nur einzelne Bauwerke finden, die durch die Schönheit ihres

Wuchses, durch die Reinheit ihrer Verhältnisse und die Größe ihrer Konzeption zu bedingungsloser Bewunderung hinreißen. Bedeutende Einzelbauten gibt es in Italien und Frankreich mehr. Ja, es gibt dort auch bedeutendere Ensembles von Bauten, aus denen die Wucht der nationalen Einheit spricht. Was der alten deutschen Stadt dafür eigentümlich zugehört, ist eine außerordentliche Mannigfaltigkeit. Die deutsche Stadt ist durch das Nebeneinander des innerlich einander Widersprechenden, aber dann doch historisch Zusammengewachsenen in einer besonderen Weise interessant. Sie ist, was man mit einem keineswegs zutreffenden Ausdruck malerisch oder auch romantisch nennt. Der Laie, der so spricht, meint jene lebendige Erregung, die entsteht, wo man die Geschichte mit all ihren Schicksalen von den Steinen ablesen kann, er meint die Romantik, die den erfüllt, der in die Vergangenheit tief hineinzusehen Gelegenheit hat. In der deutschen Stadt ist dazu reichlicher Gelegenheit als an anderen Orten. In Italien kommt einem das Geschichtliche aus der Baukunst größer und monumentaler entgegen, aber es ist auch die herrische Eintönigkeit, die große Eindeutigkeit in dieser Geschichte; in Frankreich geht alles mehr ineinander über, wenigstens von den Tagen der heraufkommenden Renaissance ab, es gibt von dieser Zeit ab dort scheinbar nur einen einzigen Stil in verschiedenen Variationen. In der deutschen Stadt aber springt die Zeit wie mit mutwilligen Sätzen von Jahrhundert zu Jahrhundert. In jeder alten

Stadt sind gewissermaßen mehrere Städte. Da gibt es eine romanische und eine gotische Stadt, eine Renaissancestadt, eine Stadt des Barock, eine des Klassizismus und dann noch die moderne Stadt. Mehrere Stadtkerne liegen zuweilen nebeneinander, oder es stellen benachbarte Städte ganz verschiedene Typen dar. Da ist die romanische Bischofsstadt, in der Mitte der Dom, daneben weite Klosteranlagen, rings umher ein von alten Bauwerken abgeschlossener Domplatz voller Stille und wie traumschwer von alten Erinnerungen und, der alten Anlage sich geistreich einfügend, ein barocker Bischofspalast, mit stattlichem Portal und dem geistlichen Wappen als Ornament darüber. Von dieser beherrschenden Anlage führen schräge Straßen oder breite Treppen in die Bürgerstadt hinab. Die gruppiert sich um gotische Kirchen und um das Renaissancerathaus am Markt. Dort stehen hochgegiebelte Fachwerkhäuser, aus schönen alten Brunnen holen die Mägde und Marktfrauen das Wasser, die Straßen laufen unsicher schwankend durch das Stadtviertel bis zu den Toren, zu deren Seiten Reste der alten Stadtmauer mit Wehrgang und Mauertürmen zu sehen sind. Eine andere Welt ist dann wieder die Fürstenstadt. Das Schloß liegt, wie eine Zwingburg am wichtigen Flußübergang, abseits vom Stadtmittelpunkt, oder es beherrscht die Hauptstraße. Dicht dabei erhebt sich die Hofkirche, das Theater ist nicht weit, und an großen ebenen Plätzen liegen die repräsentativen Regierungsgebäude, die Marställe und Museen, erbaut

in imposanten klassizistischen Stilformen. Man spürt die Anlage ganzer Stadtteile durch einen einzigen fürstlichen Willen; die Straßen ziehen gerade dahin, der Bauboden ist schematisch in Rechtecke abgeteilt, regelmäßige Plätze sind ausgespart, und die italienisierende oder französisierende Bauweise der Häuser ist im wesentlichen uniform. Zu alledem kommt die moderne Stadt hinzu, allerorts mehr oder weniger mit der Tendenz zum Großstädtischen. Wenn sie das Alte auch mehr zerstört, als daß sie ihm etwas Charaktervolles an die Seite stellt, so macht die anspruchsvolle moderne Bauweise das Stadtbild auch wieder in einer besonderen Weise mannigfaltig und erregend. Um so mehr, als die deutsche Stadt keineswegs in dem Maße wie die französische oder die italienische Stadt ein festes nationales Gebilde ist. Die süddeutsche Stadt ist etwas anderes als die norddeutsche Stadt, westdeutsche Stadtbilder scheinen aus einer ganz anderen Kulturzone zu stammen als ostdeutsche. Einmal überwiegt das Romanische, ein andermal das Gotische, hier gibt es eine winklige Renaissancestadt, dort eine regelmäßige Barockstadt, und dann taucht wieder eine Residenz auf, in der ganz der Geist des Klassizismus zu regieren scheint. Die partikularistische deutsche Geschichte hat ein übriges getan, um die Stadtcharaktere noch mehr zu variieren. Neben der bürgerlichen Handelsstadt steht mit besonderen Zügen drinnen im Lande die alte Reichsstadt, neben der offenen ländlichen Stadt von Ackerbürgern gibt es die kleine Residenz. Solche Residenz-

städte finden sich nur in Deutschland; sie sind gleich in Mengen da, und jede einzelne war vordem in all ihrer provinziellen Enge bemüht, ein kleines Versailles zu werden.

Dieser Reichtum an Gestaltung ist es, der auf einer Wanderung durch deutsche Lande immer wieder fasziniert. Dem Deutschen hat dieser feine und interessante Merkwürdigkeitswert der deutschen Stadt freilich nie recht genügt. Er trägt das absolute Ideal in sich und hat es selbst doch nie eigentlich gestaltet. Darum zog er von je über die Alpen nach Italien und suchte dort sein Ideal verwirklicht; oder nach Nordfrankreich und nach Belgien. So ist es gekommen, daß der deutschen Stadtbilder wegen viele Fremde zu uns gekommen sind, daß die deutsche Stadt bei andern Nationen einen gewissen Ruhm als Stätte einer seltsamen gotisch-klassizistischen Romantik genießt, daß sie den Deutschen selbst aber noch ziemlich unbekannt ist. Der Norddeutsche weiß nicht viel von der süddeutschen Stadt und der Süddeutsche noch weniger von der norddeutschen. Der Osten gar ist überhaupt kaum entdeckt. Es gibt noch ein unbekanntes Deutschland, das abseits liegt von den Eisenbahnstraßen und Touristenwegen. Wer den fünf großen Flußläufen in allen ihren Verzweigungen folgte, würde es sich im wesentlichen entdecken können. Diese Entdeckung wird ja wohl nach dem Kriege unternommen werden. Sie wird ein großer Genuß sein und ein überwältigendes Bild von der Mannigfaltigkeit unserer Baukunst vermitteln.

Letzten Endes aber wird auch diese genauere Kenntnis nicht die Tatsache erschüttern können, daß die deutsche Baukunst zu jeder Zeit und auf allen ihren Wegen an dem doppelten Ideal und am Zweifel gelitten hat und daß der Zwiespalt sie verhindert hat, die großen Dinge zu vollbringen, die zu schaffen doch von je ihre Sehnsucht gewesen ist.

In den neuen Ansätzen, die in den Jahrzehnten vor dem Krieg sichtbar geworden sind, gibt sich deutlich der Wille zu erkennen, zu einer nationalen Baukunst großen Stils zu gelangen und den alten Dualismus, der in der Kölner Architektenversammlung so schroff wieder hervortrat, zu überwinden durch eine Verschmelzung des gotischen und des klassizistischen Geistes. Durch eine Synthese, die man, um das Ziel zu bezeichnen, mit dem Wort römisch charakterisieren könnte. Ob dieser synthetische Wille siegen wird oder ob es nur ein Versuch bleibt, kann keiner schon sagen. Mehr als in den andern Künsten werden die Zeitereignisse mitsprechen, weil die Baukunst vom Wirtschaftlichen und Politischen viel mehr abhängig ist, als Malerei und Poesie es sind. Der Krieg wird der Baukunst der Zukunft die Grenzen der Arbeitsgebiete bestimmen. Darum fragen wir heute: gehört die deutsche Zukunft einer übernationalen, einer weltwirtschaftlich ausgeweiteten Baukunst von europäischem Gepräge, in der der gotische Geist sich römisch-klassisch und der klassische Geist sich gotisch gibt? Wird der deutschen Baukunst ein

endgültiges Kompromiß gelingen, in dem die beiden widerstreitenden Gestaltungskräfte sich national vereinigen, ein Kompromiß größten Stils in der Form einer naturalistisch monumentalen Nutzbaukunst, ein Kompromiß, das die Idealisten mit einigem Recht eine Synthese nennen dürfen? Kommt, um mit Nietzsche zu reden, „ein Zeitalter der Architektur, wo man wieder für Ewigkeiten, wie die Römer, baut"? Oder werden die Verhältnisse nach dem Krieg enger werden und zu einer tendenzvollen, akademischen „Nationalisierung", zu der Bevorzugung bestimmter historischer Stilformen wieder führen? Oder wird endlich alles bleiben wie es war: auf der einen Seite vordringende Talente, neben ihnen Kunstpolitik treibende Opportunisten und ihnen gegenüber die Reaktionäre mit der bekannten sittlichen Gebärde; ein Niveau, das mit Baukunst überhaupt nichts zu tun hat, und daneben eine Gruppe abseits stehender Talente? Wir wissen es nicht und müssen die Entscheidung des Schwertes abwarten[1]).

Über das Wesentlichste freilich hat der Krieg keine Gewalt, wie die Entscheidung auch falle. Es ist weder in der nationalen Enge noch in der weltwirtschaftlichen Erweiterung eine Erneuerung des Künstlerischen möglich, bevor sich die ganze Nation nicht fähig zu machen weiß, auch in den Augen Gewissen zu haben. Über alle wirtschaftlichen, sozialen und politischen Voraussetzungen

[1]) Siehe auch Scheffler: „Die Architektur der Großstadt". Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

hinweg muß erst die Sehnsucht zum Melodischen und Rhythmischen in der Architektur geweckt und befestigt sein, muß das Talent erst erkannt und willkommen geheißen werden, muß das Auge sich freuen können, bevor die wahre Erneuerung unsrer Baukunst auch nur beginnen kann. Es fragt sich, ob der Deutsche, wenn dieser Krieg, wie zu hoffen ist, die Epoche des Parvenütums abschließt, langsam zum Sehen erwachen kann. Wie viele gibt es denn heute schon, die den Raum überhaupt anzuschauen wissen, die in der Baukunst das Schwere vom Monumentalen, das Alberne vom Gefälligen, das Erborgte vom Ursprünglichen unterscheiden können! Was weiß der Deutsche, der auf seine Arbeitsleistung auf so vielen Gebieten stolz sein kann, von der Rhythmisierung einer Baumasse, was von den architektonischen Tempi und Tonarten! Was weiß er vom Stil, wo doch den Kindern in der Schule schon davon geschwätzt wird, und was vom Wesen der Form! Und doch gibt eine einzige Form, eine stark schattende Ausladung, ein Vorspringen und Zurückweichen der Masse, der Ansatz eines Gesimses, das Verhältnis strebender und lagernder Teile einem Gebäude oft das besondere Gesicht. Wie viele Augenpaare sehen in Deutschland nur nach einem Gebäude aufmerksam hin; und von denen, die interessiert hinblicken, wie viele empfinden es anschauend, wie eine Form sinkt oder klettert, Ruhe oder Bewegung ausdrückt, wie viele unterscheiden, ob eine Form motiviert oder nur dekoriert, ob eine architektonische Schönheit aus der

Konstruktion hervorwächst wie die Blume aus der Wurzel, oder ob sie willkürlich dem Baukörper angeheftet ist? Mit wie vielen Deutschen kann man überhaupt vor einem Bauwerk von dem sprechen, was man doch vor Augen hat! —

Wer in diesen dunkeln Tagen eine Bilanz der deutschen Kunstkultur zieht, seufzt unter einer schmerzlichen Arbeit. Er fühlt sich als Sohn eines Volkes, dessen Seele reich ist wie das Universum; untersucht er aber den konkreten Besitz, so gerät er in eine Welt des nur halb Erfüllten, des Unförmlichen, des immerfort Werdenden und nie Seienden, in eine Welt, die der Widerspruch regiert. Inmitten eines verschwenderischen Reichtums von Anlagen hungert er nach dem Vollkommenen, und von der Fülle des Talents umgeben ruft er, wie ein Göttergeschenk, seinem Volk das Genie des Gelingens herbei. Jene niemals schwankende Herrscherkraft erfleht er den Seinen, die nur eines will, die in das Eine aber das All zu legen weiß.

Deutsche Plastik

Es ist, soweit ich sehen kann, noch niemals kritisch beachtet worden, daß Lessing in seinem „Laokoon" — der großen Teilen der Deutschen noch heute als ein Katechismus der Kunst gilt — die Plastik ganz naiv in den Begriff der Malerei einschließt, daß er in der klassisch schön geschriebenen Abhandlung „über die Grenzen der Malerei und Poesie" zwischen Werken der Malerei und Plastik nirgends eigentlich grundsätzlich unterscheidet[1]). Hätte ein Rezensent zur Zeit Lessings das Bedenkliche dieser Gleichsetzung erkannt, so würde er eine höchst witzige Kritik unter dem Titel „Über die Grenzen der Malerei und Plastik" haben schreiben können. Ein solcher Kunstrichter hat sich aber auch in der Folge nicht gefunden; wie sich die deutsche Kunsttheorie denn überhaupt wenig mit den Arbeitsgesetzen der Plastik beschäftigt hat. Außer Adolf Hildebrands wertvoller kleiner Schrift gibt es eigentlich nichts Grundlegendes. Von Historikern ist viel über deutsche Malerei und Baukunst geschrieben

[1]) Er schreibt in der Vorrede: „Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei alle bildenden Künste überhaupt begreife . . ."

worden; aber selbst ein Werk, das alle Erscheinungen der deutschen Plastik nur geschichtlich unter einen großen Gesichtspunkt zu bringen suchte, gibt es nicht. Der Bildhauer ist den Deutschen offenbar weniger interessant als der Maler. Die Ursache für diese Verlegenheit und Teilnahmlosigkeit — nicht nur in Deutschland — liegt in einer Doppelabsicht, die der herrlichen Kunst der Plastik von Hause aus eigen ist und die es macht, daß die Werke des Bildhauers schwerer faßbar sind als die des Malers oder selbst des Baumeisters.

Wer sich irgendwie näher mit der Plastik beschäftigt, sieht bald ein, daß ihre Werke sich nicht dauernd von der Baukunst lösen können. Im Ursprung ist die Baukunst die Mutter aller Raumkünste — so wie alle Künste der Zeit aus dem Geiste der Musik geboren worden sind. Die große architektonische Einheit aber ist längst dahin; von einem gewissen Punkt der Entwicklung ab haben alle Raumkünste das Bestreben gehabt, sich selbständig von der Baukunst loszulösen und ein abgeschlossenes Eigenleben zu führen. Der Malerei ist es auch gelungen, sich freizumachen; sie hat sich so selbständig entwickelt, daß der Maler heute mühevoll den Weg zur Architektur zurücksuchen muß, wenn ihm einmal monumentale Freskoaufgaben gestellt werden. Das Kunstgewerbe sogar hat es bis zu gewissen Graden gelernt, der Architektur zu entraten und abseits, im Gewerbe, in der Industrie, ein Sonderleben zu führen. Die Plastik hat dieselbe Emanzipation zwar versucht, doch ist sie nur

bis zu einer Scheinfreiheit gelangt und auch das nur unter Aufopferung ihrer besten Wirkungsmöglichkeiten. Mehr als die andern Künste sieht sich die Plastik immer wieder auf das Architektonische verwiesen; die Stilwandlungen der Architektur sind auch die der Plastik. Nun war es aber von jeher schon so, daß die Plastik in demselben Augenblick, wo sie sich mit der Baukunst vereinigt hatte, gleich auch darüber hinauszustreben begann. Über die architektonische Wirkung fort suchte sie die große seelische Wirkung, suchte sie das Charakteristische, ja das Naturalistische. Das Werk der Plastik ist in jedem Fall etwas wie eine Architektur, doch ist es zu gleicher Zeit eine Nachahmung der wahren Natur. Es ist immer ernst, wie es das Werk der Baukunst ist, aber es erstrebt auch die Bewegtheit der Natur. Die Plastik verkörpert in einem das abstrakte Gesetz und die sinnliche Wirklichkeit; sie will formale Gebundenheit, doch auch malerische Freiheit. Die Gefahren, die eine so ausgesprochen nach zwei Seiten gerichtete Kunst bedrohen, liegen vor aller Augen. Ergibt sich die Plastik zu sehr dem Architektonischen, so geraten die Werke ins Formalistische, ins äußerlich Dekorative; ergibt sie sich zu sehr der Natur, so geraten die Werke ins formlos Naturalistische, ins Nachahmende. Dieses bringt in das Schaffen des Bildhauers eine seltsame Spannung und Vorsicht. Einesteils hat er Furcht, in Abhängigkeit von der Architektur zu geraten, und andernteils fürchtet er die naturalistische Freiheit. Lehrreich ist zum Beispiel die geschichtliche Erfahrung, daß die

Plastik farbig war, also einen Schein des natürlichen Lebens suchte, als sie am meisten architektonisch gebunden war, daß sie in der neueren Zeit aber, in demselben Maße, wie sie sich von der Baukunst zu lösen strebte, absichtsvoll die Einfarbigkeit betont und, als Schutz gegen den Naturalismus, zur Abstraktion der Farblosigkeit gegriffen hat.

Meisterwerke gelingen der Plastik nur, wenn das Gleichgewicht der Mitte gefunden wird; nur wenn das groß Architektonische mit dem unmittelbar Lebendigen vollkommen verschmilzt, entsteht das Monumentale. Dann erscheint das Architektonische lebendig beseelt, als sei es die Handschrift großer Gefühle und vom Augenblick geboren; und das Naturalistische ist dann wie vom Mantel des Formgeheimnisses umhüllt, das Individuelle gewinnt den Charakter der Notwendigkeit, das Charakteristische wird statuarisch, und die Wahrheit erhebt sich zu typenbildender Kraft. Das Architektonische verwandelt sich wie von selbst in eine höhere Natur, und das Natürliche steht da wie eine Architektur.

Dieser Ausgleich ist aber so schwierig herbeizuführen, daß Epochen einer wahrhaft monumentalen Plastik in der Geschichte der Kunst sehr selten sind. In Europa ist der Plastik das Absolute im größeren Umfange nur in der griechischen Antike, während der Gotik und, bedingter, noch einmal im Italien der Renaissance gelungen. Der Erfolg hängt eben von der architektonischen Gestaltungskraft und von der Größe der Baugesinnung ab. Ein

Phidias, der im neunzehnten Jahrhundert gelebt hätte, wäre seinen Werken nach nie ein Phidias geworden; ein Donatello könnte, bei der Unsicherheit unserer Zeit im Architektonischen, in keiner Weise ein Standbild wie das Gattamelatadenkmal schaffen. Wie schwer sich die Bedingungen zusammenfinden, geht schon aus der Tatsache hervor, daß man, bei der Betrachtung des letzten Jahrtausends der europäischen Geschichte, von einer selbständigen nationalen Plastik eigentlich nur in drei Ländern reden darf. Die Malerei ist von vielen Völkern selbständig und eigentümlich ausgebildet worden; eine schöpferische Plastik aber hat es nur in Italien, Frankreich und Deutschland gegeben. Das will sagen: nur dort hat eine Plastik sich lebendig entwickelt, wo das Schicksal der europäischen Baukunst entschieden worden ist. England, dessen Architektur, bei aller Bedeutung und Mannigfaltigkeit, nicht eigentlich bildend gewesen ist, hat den Weltbesitz um große Werke der Bildhauerkunst nicht vermehrt. Das holländische Volk, das malerisch so reich begabt ist, hat in der Plastik Nennenswertes nicht geleistet. Und Spaniens Bildhauerwerke sind, entsprechend der kapriziösen Vermischung verschiedener Lehnstile, immer in einer originellen Weise unselbständig gewesen. Es will darum schon viel sagen, daß die Deutschen eine eigene Plastik nur ihr eigen nennen. Die Bedeutung dieser Tatsache steigt aber noch bei näherer Betrachtung. Die Plastik der Italiener zur Zeit der Renaissance ist zweifellos einzig, was den Reichtum an

intelligenten Talenten, was Fülle der Produktion und Einheitlichkeit des Stilgefühls bei großer Mannigfaltigkeit an schöpferischen Persönlichkeiten betrifft; doch ist es bemerkenswert, daß die italienische Plastik nur einen Zeitraum von etwa zwei Jahrhunderten umfaßt; mit der Renaissance erlosch das bildnerische Talent in Italien so sehr, daß das Land heute von einer andern Rasse bewohnt zu sein scheint. Die dauerhaftere, ja, die ursprünglichere, wenn auch weniger blendende Schöpfungskraft ist in Frankreich und Deutschland zu Hause gewesen. Beide Länder vereinigt haben Europa das Wunder der gotischen Skulptur offenbart. Deutsche und Franzosen haben lange an denselben Aufgaben gearbeitet, als seien sie ein einziges Volk; dann haben sich ihre Wege getrennt, als Frankreich sich dem italienischen Einfluß unterwarf und Deutschland mehr den gotischen Instinkten treu blieb. Das geistige Übergewicht war in entscheidenden Augenblicken, vor allem in dem wichtigen dreizehnten Jahrhundert, bei den Franzosen; dann hat Frankreich aber auch wieder der deutschen Plastik zeitweise nichts Ebenbürtiges zur Seite stellen können. Erwägt man alles, so kommt man zu dem Schluß, daß die Deutschen am meisten natürliche Begabung für diejenige der bildenden Künste haben, die am wenigsten volkstümlich ist, die sie am schlechtesten verstehen und deren Werke sie am unvollkommensten kennen: für die Plastik. Es wird offenbar, daß dem Deutschen von Hause aus die Lust am plastischen Sehen, am genauen Umschreiben der

Form eigentümlich ist. Darum hat er auch in seine Malerei immer wieder plastische Gesinnung hineinzutragen versucht, darum hängt das Talent für die Plastik so fest mit dem deutschen Zeichentalent zusammen. Auch hat der Deutsche in der Plastik weniger ungewiß geschwankt zwischen dem gotischen Geist des Nordens und dem südländischen Klassizismus als in seiner Baukunst und Malerei. In den Figuren des Naumburger Doms, in den mittelalterlichen Plastiken der Dome in Straßburg und Bamberg, in einigen Altarwerken von Veit Stoß und Adam Kraft, in dem kurfürstlichen Reiter Andreas Schlüters oder selbst in Gottfried Schadows Werken ist mehr spontanes Architekturgefühl als in den Bauwerken, neben denen diese Arbeiten entstanden sind. Und es ist darin zugleich mehr malerische Freiheit, mehr Natur als in den gleichzeitigen Bildern. Weniger als an den Werken der Architektur und Malerei hat an den Arbeiten der Plastik der Geist des Provinziellen Anteil. Die besten Werke der deutschen Plastik haben europäischen Charakter.

Sucht man eine Erklärung, so möchte man meinen, daß eben das Doppelpolige der Plastik der deutschen Eigenart besonders willkommen ist. Architektonisch empfinden und doch keine reine Architekturen schaffen, die Natur nachahmen und doch nicht naturalistisch sein, das eine tun und das andre nicht lassen: das kommt der Anlage des Deutschen entgegen. Und es ist um so besser gelungen, als der Zwang eines strengen Handwerks

wohltätig hinzugekommen ist, eines Handwerks, das von eigenbrötlerischer Romantik nichts wissen will, das das Subjektivistische unterdrückt und die Programmkunst nicht kennt, das immer zu einer gewissen Größe der Gesinnung anleitet, vom Künstler aber auch wieder mehr ein vollkommenes technisches Können als hohe Gedanken fordert, weil es energisch darauf dringt, daß jede Empfindung in reine Form verwandelt werde.

Trotz dieser entschiedenen Begabung hat der Deutsche aus seinen natürlichen Anlagen nicht das Höchste gemacht, was daraus zu machen gewesen wäre. Es gewittert in der deutschen Plastik fortwährend das schlechthin Geniale; jene schulbildende Kraft aber, die eine ganze Welt unterwirft, hat sie nicht entfaltet. Wenn die deutsche Plastik ihrer Art nach höher steht als die italienische, so tut sie es doch nur selten dem Grade nach. Das ist es, was eine Geschichte dieser Kunst zu einer der schwierigsten Aufgaben der Kunstgeschichtsschreibung macht. Eine Scheu vor dem ganz Unbedingten in der deutschen Plastik stimmt überein mit dem Schwanken des deutschen Geistes überhaupt zwischen einer groß europäischen und einer partikularistischen Gesinnung. Es spiegelt sich in der Geschichte unserer Plastik die Zaghaftigkeit des Deutschen vor dem kühnen Hervortreten angesichts aller Welt, die Furcht vor der pathetisch großen Geste und auch der mächtige Wille, das eigene Selbst zum Selbst der ganzen Menschheit zu erweitern — jener geistige Herrschaftswille, für den eben jetzt wieder Hundert-

tausende auf Schlachtfeldern des Ostens und Westens verbluten.

Das heroische Zeitalter der deutschen Plastik fällt in ihre Jugend. Nie war sie in all ihrer Monumentalität persönlicher als in den Epochen der großen Namenlosen. Freilich fragt es sich, ob wir unsere Plastik des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts als eine national deutsche Kunst überhaupt bezeichnen dürfen. Wir wissen so wenig von ihr! Wir kennen noch nicht einmal die uns erhaltenen Werke; wir kennen die griechischen Originale genauer als die romanischen Bildwerke in Deutschland. Wir wissen nur, daß der Arbeitsmittelpunkt der Plastik in entscheidenden Jahrzehnten in Nordfrankreich lag, ebenda, wo der gotische Baustil geboren wurde, und daß die halb mönchischen Schöpfer der Meisterwerke in Straßburg, Bamberg, Freiburg, Naumburg und in anderen Kathedralstädten mehr oder weniger Lehrlinge der nordfranzösischen Plastik gewesen sind. Wir wissen aber nicht, ob die Meister dieser Bildwerke überhaupt Deutsche gewesen sind. Es muß die Überzeugung genügen, daß es im wesentlichen Germanen waren, in Deutschland sowohl wie in Frankreich. Im übrigen waren sie Träger einer europäischen Kunstkultur. Sie standen einander, in Deutschland, Frankreich und Italien, näher als ihren Volksgenossen; sie waren mehr national im Instinkt als im Bewußtsein. Sie hatten Anregungen empfangen aus den byzantinischen Kunstdistrikten und aus der römischen Antike, und sie waren

voll von jenem Kreuzfahrerkosmopolitismus, der dem Mittelalter so wichtig geworden ist, der das Nationalgefühl überall erst zur Selbstbesinnung gebracht hat.

Die ersten Spuren der deutschen Plastik verlieren sich im Zwielicht der Geschichte. Versuche Karls des Großen, eine deutsche Bildhauerschule zu gründen, mißlangen. Was dann folgte, bleibt für lange ungewiß. Es gibt aus den nächsten Jahrhunderten sehr schöne Elfenbeinschnitzereien, die im kleinen monumental wirken; sie mögen für die Plastik bedeuten, was die Miniaturen der Malerei gewesen sind. Aus Bischof Bernwards Hildesheimer Erzgießhütte ging kurz nach dem Jahre 1000 dann jene eherne Domtür hervor, auf der Reliefszenen aus der Schöpfungsgeschichte mit einer seltsam grotesk naturalistischen Wucht dargestellt sind. Und aus demselben Jahrhundert tritt uns, wie ein jähes Wunder, die große Holzskulptur des Christus entgegen, die in einer dunklen Kapelle des Braunschweiger Doms hängt. Wer war Meister Imerward, der als Schöpfer dieses beängstigend groß gesehenen Christuskopfes zeichnet? Welche Tradition ermöglichte dem Schnitzmesser diese zwingende Dramatik? Wie ist dieses geheimnisvolle Nebeneinander eines entschiedenen Nichtkönnens und der höchsten Meisterschaft zu erklären? Dieses Werk steht in einem wesentlichen Punkte schon auf klassischer Höhe, darum kann es nicht vereinzelt gewesen sein. Erfahrung und Technik sind in der Folge unendlich vervollkommnet worden, das monumentale Formgefühl aber konnte nicht

mehr übertroffen werden. Ein fast leeres Jahrhundert, in dem man aber mit verloren gegangenen großen Werken rechnen muß, und in dem die Plastik sich vor allem an Aufgaben der Grabmalskunst heranbildete, liegt zwischen dieser holzgeschnitzten Erlösergestalt und einem Meisterwerk heraldisch naturalistischer Bildungskraft und sicherer Erzgußtechnik, wie es in dem Braunschweiger Löwen dasteht. Daneben tauchen Bronzen und Silberarbeiten, vor allem Kruzifixe mit der Gestalt Christi, hier und dort in Museen und Kirchen auf, Meisterwerke höchsten Ranges oft, in denen die Formen der Gestalt und der Gewänder ineinanderfließen wie die Töne feierlicher Melodien. Sind das alles nun rein deutsche Arbeiten? Nicht lange vor dem Braunschweiger Löwen war das von zwölf prachtvoll bewegten Stieren getragene Taufbecken in der Bartholomäuskirche zu Lüttich entstanden, das man doch keineswegs französisch nennen darf. Wir dürfen wohl überhaupt nicht mit dem heutigen Begriff von Deutschtum messen. Nicht nur politische Grenzen schwanken, auch die Sprachgrenzen waren damals im höchsten Maße unsicher. Es handelt sich um verschiedenartige Mischungen einer einzigen großen germanischen Bildungskraft, die als Ganzes mit dem Namen der Gotik bezeichnet wird. Daß die Mischung in der Folge in Nordfrankreich am besten gelang, steht außer Frage. Dort reifte jenes Genie der plastischen Gestaltung, das den ganzen europäischen Norden beherrscht hat. Der französische Einfluß war dem ähnlich, den Frankreich

im achtzehnten Jahrhundert auf Europa ausgeübt hat; nur handelte es sich um eine weitaus wertvollere Energie. Nicht eine Hofkultur wurde verbreitet, sondern eine kirchlich zusammengehaltene Volkskultur, so mächtig wie nur Völker auf Morgenstufen sie hervorbringen. Neben dem Babelgedanken der gotischen Baukunst wuchs eine ins Visionäre sich reckende Plastik heran. Ganze Heere von Bildsäulen gingen aus den Steinmetzwerkstätten hervor. Sie reihten sich an den Kirchenwänden entlang, im Schiff und im Chor, an den Pfeilern und zwischen den farbig strahlenden Fenstern; sie bevölkerten in dichten Massen, rhythmisch zu architektonischen Verbänden geordnet, die Spitzbogenportale, füllten in erhabenen Gruppen die Giebelfenster der Bogen, standen in edler Einsamkeit unter Baldachinen oder in kleinen Tempeln vor den Mauern; sie wanderten in feierlichem Tempo dahin, über Gesimsen und Balustraden und belebten mit ihren verzückt bewegten, aber auch statuarisch gebändigten Leibern festlich die ungeheure Masse des Bauwerks. Merkwürdige und schreckliche Tiergestalten sprangen aus dem Gestein, aus Pfeilern und Geländern hervor; unendliches Rankenwerk, ein Wald von Blättern und Pflanzen, in dem das Kleingetier wimmelte, überzog Kapitelle und Gesimse; und wie trillernde Kadenzen eilten Zierformen, die halb der Plastik, halb der Architektur angehörten, an den Portalen, den Pfeilern, den Türmen empor: der ganze Dom war wie ein märchenhaftes Kunstgebilde der Plastik. Und die Masse von Figur,

diese aus einem frommen Grauen vor den Wundern der Schöpfungsfülle geborene Bilderwelt diente nur dem einen Gedanken der Anbetung. Nichts sollte dem Betrachter gefallen und sein Lob erschmeicheln: alles dachte nur daran, vor dem Auge Gottes zu bestehen. Darum geriet die Form einerseits so überschwenglich kühn, so architektonisch groß und visionär gewalttätig und darum war die Darstellung andererseits so wahr, so unbefangen naturalistisch und unkonventionell frei. Vor Gott gab es keine Scheu und kein Geheimnis. Niemals vorher hat sich die Plastik der Baukunst so innig verbunden, niemals dachte der Baumeister so sehr als Bildhauer. Und niemals auch war die Plastik mehr malerisch. Dabei hatte sie insofern große Schwierigkeiten zu überwinden, als sie die unbildsamen Legendenstoffe, die überwirklichen Vorstellungen des Christentums und Erscheinungen des Psychischen in plastische Formen kleiden sollte. Auch hatte sie nicht, wie die antike Plastik, mit dem schönen nackten Körper zu tun, sondern mit der keusch bekleideten Gestalt. Darum geriet sie wie von selbst — im Gegensatz zu der belebten Ruhe der griechischen Kunst — ins Romantische, ins monumental gesteigerte Sentimentalische, ins erhaben Häßliche, ins dramatisch Groteske. Aber so reich war sie an Genie, so richtig war ihr Gefühl, daß sie bei der größten Kühnheit und Leidenschaft nicht vom echten plastischen Gefühl abirrte. Mit der Sicherheit des großen Schöpferinstinkts ging sie im dreizehnten Jahrhundert ihren Weg durch Europa dahin.

Dieser Weg führte zunächst von Frankreich durch Deutschland. Dort erhielt der Stil einige charakteristische Sonderzüge. Die deutschen Bildwerke weisen nicht die reiche Phantasie der französischen Arbeiten auf, man begegnet nicht einer so unerschöpflichen Motivenfülle und poetischen Originalität, die Monumentalität ist nicht so anmutig und klangvoll, auch gleitet sie leichter ins Konventionelle hinein. Dafür ist in den besten deutschen Beispielen eine schlichtere, oft gewaltiger wirkende Menschlichkeit. Die Prophetenpaare am Bamberger Dom stehen mit einer monumental vereinfachten Wahrheit im Gespräch da wie Apostelgestalten Giottos; der Kopf der Kaiserin Kunigunde an derselben Kirche ist mit der sinnlichen Wahrheit und Fülle der besten frühgriechischen Skulpturen modelliert; und die Gestalt des geheimnisvollen Reiters ebenda ist ein großes Meisterwerk statuarisch gesteigerter Bildnisplastik. An den herrlichen Gestalten des Naumburger Doms hat der deutsche Norden deutlich Anteil. Holbeins Unbeirrbarkeit, das Genie des unbedingten Könnens und die Wahrheit der Natur, gesehen von einem Sinn für große Verhältnisse, sind in diesen feierlichen Porträtfiguren; das Leben ist heroisch zusammengefaßt und dabei architektonisch geworden. Bei allen Anzeichen eines leidenschaftlich wachsenden Nationalgefühls sind die deutschen Meisterwerke dieser Zeit, — handle es sich um die leidvoll am Kreuz hängenden Christusgestalten, um die Gruppenmusik von Grablegungen, um Allegorien der Synagoge

oder der Ekklesia, um Madonnen, Propheten oder Darstellungen der klugen und der törichten Jungfrauen, um die berühmten Bildwerke in Straßburg, Bamberg, Freiburg, Ulm, Naumburg, Magdeburg oder in anderen deutschen Städten — in demselben Maße großbeseelt und monumental wie sie europäischen Charakters sind. Sie treten so ungemein individuell vor einen hin, weil die Persönlichkeiten der unbekannten Bildner ins Überpersönliche, ins Nationale gesteigert erscheinen. Klassisch ist die deutsche Plastik dieses großen dreizehnten Jahrhunderts geworden, weil die Nation sich damals fortgesetzt mit anderen Völkern befruchtete, weil das Nationalgefühl ein mächtiger, vorwärtsdrängender, nach Erweiterung strebender Instinkt war, nicht ein nach Absonderung strebendes Bewußtsein.

Auf diese große Zeit, wo die Plastik genau die Mitte fand zwischen Architektur und Natur, folgte eine Epoche des Abirrens nach der Seite des architektonisch Dekorativen. Entscheidend war, daß die Plastik nun aus einem Mittel des Anbetungsbedürfnisses zu einem Repräsentationsmittel wurde. Der Künstler arbeitete nicht mehr für das Auge Gottes, sondern für das der Menschen, er begann an Ruhm und Lohn zu denken. Dadurch büßte die Plastik bald den Zug leidenschaftlicher Erhabenheit ein, es verlor sich das Geheimnisvolle, und die Schmucklust trat an seine Stelle. Der Wandel wurde zunächst in den großen Handelsstädten sichtbar, wo der sinnliche Genuß wohnte. Die Kunst wurde dort nicht gerade

unkirchlich, aber sie neigte doch mehr zum Profanen als bisher. Infolgedessen löste sie sich auch, langsam zwar aber unaufhaltsam, aus dem festen Verband der Baukunst, wodurch dann wieder etwas zierlich Kunstgewerbliches in die plastische Form kam. Die schon ganz dekorativen Heiligenstatuen im Chor des Kölner Doms, die geistreich aber professionsmäßig ausgeführten Figuren vom „Schönen Brunnen" in Nürnberg, die Statuen des Bremer Rathauses und viele andere Beispiele sind Zeugen dafür. Das Handwerk übernahm die Erbschaft einer großgesinnten Kunst, wenn im stillen auch manch menschlich tief empfundenes Kunstwerk noch entstand — wie, zum Beispiel, die jetzt erst bekannt gewordenen Altarwerke des Hamburger Meisters Bertram und provinzielle Arbeit verwandter Art.

Nach anderthalb Jahrhunderten, um 1450, war die innerliche Ablösung der Plastik von der Architektur vollendet, und es war Raum für einen neuen Stil. Im Gegensatz zu der europäischen Kunstgesinnung des dreizehnten Jahrhunderts kam nun eine spezifisch deutsche Gesinnung zur Herrschaft. Sie brachte in die Werke der Plastik eine gewisse heimatkünstlerische Enge, aber auch eine Originalität, die die deutschen Arbeiten zwischen 1450 und der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts von allen anderen Bildwerken in Europa unterscheidet. Diese der klassischen deutschen Malerei von Holbein, Dürer, Grünewald vorhergehende und gewissermaßen aus der Graphik Schongauers hervorwachsende Plastik bildete

eine nationale Schule aus ganz eigener Kraft und zog die stärksten Talente zu sich hin. Eine Wandlung ging nun vor sich, ähnlich der Entwicklung vom Fresko zum transportablen Wandbild. Die Plastik war nicht mehr ein organisches Glied der ganzen Kirchenarchitektur, sie strebte jetzt vielmehr zum Altar, als zum Blickpunkt der Gemeinde; sie kam den Kirchenbesuchern nicht mehr mächtig entgegen an Portal und Wand, sondern wollte aufgesucht sein. Da sie aber ohne Architektur nun einmal nicht sein kann, so erfand sie in einer künstlichen Weise zu ihren Gestalten Miniaturarchitekturen — sie bildete den Altar wie ein zum Relief gewordenes Bauwerk aus und setzte in diese künstlich zierlichen Gehäuse einer rein dekorativ gewordenen Gotik ihre fast immer unterlebensgroßen Figuren. Die Absicht war nicht, der Plastik das Sakrale zu nehmen, aber sie sollte doch gewissermaßen zivil gemacht werden. Darum verzichtete man auch mehr und mehr auf das zur Monumentalität drängende Steinmaterial und wandte sich dem Holz zu. Aus dem Bildhauer wurde der Bildschnitzer. Und der wurde um so volkstümlicher, als die Holzschnitzerei im deutschen Volk von jeher geübt worden war, als das Holz das gegebene Material für eine sozusagen familiäre Kunst war. Die sakrale Monumentalität verwandelte sich in biblisches Genre. Der Bildschnitzer arbeitete mit geduldiger Lust an komplizierten Altarwerken; je reicher sie ihm gelangen, desto mehr Ruhm erntete er. Bevorzugt wurden vielfigurige Szenen mit ungeschickt-raffinierten Perspektiv-

und Reliefwirkungen. Die Figuren agierten in zerbrechlichen Architekturräumen biblische Vorgänge. Alles wurde sorgfältig geglättet, dann ging der Schnitzer mit dem Maler einen Bund ein und ließ sein Werk reich bemalen und vergolden. Die Plastik wurde erzählend. Das eben führte zu einer genrehaften Darstellung der heiligen Legenden. Der Altarschrein wurde zu einer kleinen Bühne. Die Plastiken dieser Zeit haben oft den Charakter von Krippendarstellungen, sie wirken puppenhaft. Der Bildhauer wetteiferte mit dem Maler, er erstrebte Raumillusionen und ging über die Grenzen seiner Kunst hinaus. Auch darin tat er zuviel, daß er seine Arbeiten ruhmredig bis zum letzten durchführte. Man könnte von einem übertriebenen Fertigschnitzen sprechen, wie man tadelnd vom Fertigmalen spricht. Dadurch wurde dann obendrein der Virtuosität der Boden bereitet.

Doch traten alle diese Mängel immer mit einer charaktervollen Originalität auf. Das Italienisierende wurde vermieden. Und überall drangen ein starkes Naturgefühl und das rechte Gefühl für den Stil der Plastik auch durch. Aus dem Faltenknitterspiel der Gewänder blicken Köpfe und Hände hervor, die mit einem ganz sinnlichen Gefühl für Fleisch geschnitzt worden sind und die in ihrer ungemilderten Formenkraft den Charakter des groß Bildnishaften haben. Aus dem Puppenhaften löst sich ein lebendiges Menschentum, aus dem Linkischen eine hohe Meisterlichkeit, und hinter der Rutine steht das naive Gefühl. In reichen Beispielen blüht eine halblebensgroße

Kunst auf, in der Züge des Monumentalen sind, die unplastisch im ganzen, aufs höchste plastisch aber oft im einzelnen ist.

In lokalen Schulen hat sich diese in Gold, Lack und bunten Farben glänzende Bildschnitzerkunst über ganz Deutschland verbreitet und hat ihrerseits auf die Steinplastik und selbst auf den Bronzeguß zurückgewirkt, nachdem sie von diesen Techniken angeregt worden war. Aus den Schulen aber treten bestimmte Persönlichkeiten mit einem abgrenzbaren Lebenswerk hervor. Da ist, im Gedränge dieser bürgerlichen Handwerkergestalten, der in Krakau und Nürnberg beschäftigte Veit Stoß, ein leidenschaftliches Temperament mit einem merkwürdigen, tragischen Lebensschicksal, der dem Holz eine gewisse dekorative Monumentalität abgewonnen und der im Bourgeoismilieu seiner Zeit die heroische Empfindung nie ganz verlernt hat. Da ist, als ein großer Techniker, Tilman Riemenschneider, der in Würzburg mit vielen Gehilfen und Lehrlingen arbeitete und der, als ein Meister des Wohlgefälligen, seine Zeitgenossen erfreute, wie er heute noch die Sammler entzückt. Mit Werken eines charaktervollen Realismus stehen die beiden Jörg Syrlin an der Spitze der Ulmer Schule; Michael Pacher, der Tiroler, tritt mit der reichen, schon südlichen Pracht seiner Altarwerke anspruchsvoller hervor; und Hans Brüggemann weist im nördlichen Schleswig mit einer unendlich kunstvollen Altararchitektur auf das gleichmäßig hohe Niveau der Bildschnitzerei in ganz Deutschland hin.

Als der beste Vertreter der Steinplastik erweist sich der bewegungsfreudige Nürnberger Adam Kraft; voran geht ihm Hans Decker, in dessen Nürnberger Grablegung die strenge realistische Gewalt der Primitiven ist. Und als der populär gewordene Schutzheilige der deutschen Bronzebildnerei kommt, in Schurzfell und Arbeitsmütze, wie er sich selbst gebildet hat, Peter Vischer hinter dem Grabmal des Heiligen Sebaldus, in der Rolle eines deutschen Ghiberti etwa, hervor. Er gibt sich schon italienischer, klassizistischer und verleugnet mehr als seine Genossen den gotischen Instinkt. Aus dem konventionellen Mittelgut ragen dann noch einzelne anonyme Bildwerke von hohem Rang auf. Die oberschwäbische Maria, die im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum steht, ist solch ein Werk naiver Genialität. Sie ergreift durch ihre stille Allgütigkeit; es ist, als beschütze ihr bergender Mantel ein ganzes Volk vor Leid und Ungemach. In solchen Werken steigt die deutsche Heimatskunst in gewisser Weise über die welterobernde italienische Plastik derselben Zeit empor. Dann begegnet man aber wieder abstoßenden Geschmacklosigkeiten, wofür die nur noch als Kunststück der Pflanzenstilisiererei zu wertende Kanzel im Dom von Freiberg in Sachsen etwa ein lehrreiches Beispiel ist. Der künstlerische Wert hängt in dieser Zeit mehr als früher vom Persönlichen ab; es fehlt die Zucht großen Stils. Darum ist das Genialische auch so oft im Philiströsen verstrickt, das Statuarische unterliegt der Genregesinnung, die Empfindung leidet unter dem hand-

werksmäßigen Konventionalismus und die Hauptwirkungen werden verzettelt. Dennoch: kein Volk hat dieser bürgerlichen Plastik etwas Ähnliches an die Seite zu stellen. Auch jetzt wird, bei allen Vorbehalten, die natürliche Begabung des Deutschen für die Plastik wieder bekräftigt.

Den Zusammenhang mit der Architektur, der im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert fehlte und der in der Folge in einer vielfachen kunstgewerblichen Kleinarbeit noch mehr verloren ging, hat das Barock wiederhergestellt. Er brachte der Plastik eine neue gotische Gesinnung. Aber fehlte im fünfzehnten Jahrhundert dem plastischen Empfinden das Architektonische, so fehlte der Barockplastik der aufmerksame realistische Sinn. Das führte zu einer einseitigen Betonung des architektonisch Formalen, zum äußerlich Dekorativen. Ein Sturm der Leidenschaft machte die plastische Form aufrauschen; doch war es nur ein Theatersturm, ein formaler Rausch ohne Begeisterung. Das Gotische wurde nun auf dem Wege über die italienische Pracht, über die romanische Kunstauffassung wiedergeboren; und dabei ging ihr viel von ihrer germanischen Gefühlskraft verloren. Die Stilidee führte darum so leicht zur Manier, die Bewegtheit artete aus in ein Gezappel. Den einzelnen Werken dieser Zeit darf man sich nur selten nahen, weil sie in der Nähe nichts sind als grotesk oder anmutig gewundene Gliederornamente; tritt man aber zurück, so daß die Figurenreihen auf den Dachgesimsen, an den

Kandelaberfüßen und zwischen den heiter gräzisierenden Säulen sich der geschweiften, gekuppelten und festlich bewegten Architektur eingliedern, so genießt das Auge die schönste Musik von Form und Bewegung. Die Gotik ist nun weltlich geworden, sinnlich nackt, leichtfertig und frivol; sie dient einem repräsentativen Baugedanken oder bleibt doch in der Regel zurück, wo die Architektur sich in einer neuen Weise dem großen Formgeheimnis nähert. Bei alledem sehnt sich diese klassizistisch verzauberte Gotik auch in der Plastik nach der großen Persönlichkeit, die ihrem dekorativen Drang einen tiefen menschlichen Inhalt und damit Monumentalität geben könnte. Vereinzelt fand sie in Andreas Schlüter eine solche Persönlichkeit. In seinen Masken des Berliner Zeughauses, in seinem Kurfürstendenkmal führte er die deutsche Plastik auf einen neuen Höhepunkt, wie um zu zeigen, welch männlicher Kraft das Barock fähig gewesen wäre. In den besten Werken dieses baumeisterlichen Bildhauers erhebt sich die deutsche Plastik über die gleichzeitige französische. Doch stehen diese Werke, in einem an dekorativer Plastik unendlich reichen Jahrhundert, nahezu allein; einer weiteren Ausgestaltung des Wahren und Menschlichen war die Epoche des repräsentativen Fürstentums doch zu ungünstig. Die Renaissance der Gotik, die Barock und Rokoko heißt, widersetzte sich einer weiteren Vertiefung — trotzdem bemalte Heiligenfiguren aus Holz in den reichen Kirchen, neben all dem akademischen Marmorprunk, immer noch auf ein volkstümliches Element in

der deutschen Plastik dieser Zeit hinweisen, — weil dem erneuerten Formgefühl die geistige Organisation fehlte, weil die Kunst sich nicht mehr zur Anbetung erhob, sondern laut und dreist prahlte.

Die aufkommende bürgerliche Bildung verhalf dann dem Klassizismus zur Herrschaft; der Geist der Gotik verschwand aus der deutschen Plastik. Aber auch jetzt bewiesen die Deutschen ihre natürliche Begabung. Die Klassizisten fanden in ihrer Art wieder einen Ausgleich zwischen architektonischer Haltung und Naturanschauung, und es gelangen ihnen Werke von einer gewissen Vollkommenheit. Nur ist es eine schulmäßige Vollkommenheit, eine Meisterschaft aus zweiter und dritter Hand, wie ja die ganze klassizistische Kultur eine Bildungskultur, eine Kultur des bürgerlichen Ehrgeizes war. Die Plastik wurde ein Kind der Theorie, und es wurde nichts Entscheidendes dadurch gebessert, daß sie sich genialer Lehrer wie Winckelmann, Lessing und Goethe rühmen konnte. Das Unnatürliche war, daß diese Lehrer Literaten waren. Der Stil war ein Programmstil, er stand dem gotischen Instinkt feindlich gegenüber; der Deutsche aber ist niemals ganz er selbst, wenn er sein gotisches Wesen gewaltsam verleugnet. Weil aber das Ganze künstlich war, gerieten auch die Einzelaufgaben ins Künstliche. die Idee des Straßendenkmals wurde damals populär. Bezeichnend ist es auch, daß jetzt die Plastik endgültig auf die Farbe verzichtete; die Form wurde einfarbig abstrakt. An Stelle des natürlichen Bildungstriebes trat

das lehrhafte Ideal. Innerhalb dieser Einschränkungen gelangen der Plastik aber doch eine Reihe vorzüglicher Werke. Bildhauer wie Gottfried Schadow oder Christian Rauch stehen mit ihren Arbeiten nicht nur hoch über der gleichzeitigen deutschen Malerei, sondern sie stehen auch bedeutender da als ihre Konkurrenten in anderen europäischen Ländern. Sie haben die Mitte zwischen dem Architektonischen und dem Natürlichen gefunden. Freilich auf kaltem Wege. Da sie Epigonen waren, so gelang ihnen das künstlerisch Vornehme, nicht aber das Monumentale. Der Schrei des Urweltlichen fehlt immer; es kommt nur zu einem Destillat von Monumentalität.

Die von sehr edlen und zum Teil starken Talenten bediente Künstlichkeit des Klassizismus mußte in der Folge zu schlimmeren Künstlichkeiten führen. Auf das Epigonentum folgte logisch der Eklektizismus. Und neben diesem gedieh mehr und mehr die sklavische Naturnachahmung. Der Eklektizismus ahmte nacheinander die historischen Stile nach, der moderne Naturalismus ahmte photographisch getreu die Natur nach. Beides gehört eng zusammen. Die Tätigkeit des Auswählens und Rekonstruierens ist nicht schöpferisch und darum nicht stilbildend; und ebensowenig ist es die subalterne Nachahmung des Naturvorbildes. Hier und dort besteht die Absicht, Formen zu stehlen, die man nicht selbständig schaffen kann. Über die Werke der so entartenden deutschen Plastik braucht nichts mehr angemerkt zu werden. Sie sind bis zum Überdruß gescholten und verächtlich gemacht

worden. So anspruchsvoll sie in unsern Städten auch hervortreten: sie haben im Grunde weder mit der Architektur, noch mit der Natur, noch überhaupt in einem höheren Sinne mit der Kunst zu tun.

Gegen diese Verwahrlosung hat sich das Talent in den letzten beiden Jahrzehnten empört. Ein neues Erwachen des plastischen Sinnes fällt zusammen mit einer erstarkenden Bildungskraft für das Architektonische einerseits und mit einem lebendigeren Naturgefühl andrerseits. Von einem Stil der Baukunst, der die Plastik zu sich hinziehen könnte, ist ja noch entfernt nicht die Rede; aber es hat sich schon als fruchtbar erwiesen, daß nur ein reineres Gefühl für das Architektonische aufkommt. In einer freilich noch kleinen Anzahl von Bildhauerwerken ist wenigstens wieder jener latente Architekturinstinkt zu erkennen, ohne den kein Werk der Plastik rechte künstlerische Haltung haben kann. Wände und Fassaden, die plastische Bildwerke zur organischen Vervollständigung des Baugedankens fordern, fehlen noch durchaus; doch ist die Hoffnung nicht mehr ganz utopisch, daß wir in Zukunft einmal eine die große, eine plastische Kunst bedingende Baukunst haben werden. Die Erneuerung des Naturgefühls weist andrerseits auf den Geist der Malerei, dem diese Jahrzehnte gehören, auf das, was Impressionismus genannt wird. Darum hat zeitweise auch der französische Bildhauer, der den Impressionismus am konsequentesten auf die Plastik

angewandt hat, August Rodin, einen starken Einfluß auf die deutschen Talente ausgeübt. Um so mehr, als Rodin nicht nur ein Zögling der lateinischen Traditionen ist, sondern auch ein genialer Spätling des gotischen Geistes. Er hat das Gotische, Barocke und Klassizistische zu verschmelzen gesucht, und zwar nicht durch den Verstand, sondern durch das Temperament. Mit seiner fruchtbaren aber ganz persönlichen Synthese ist er tief ins Malerische geraten — wie denn die ganze französische Plastik einen Hang zum Malerischen hat — und hat als Anreger auch die deutsche Plastik zeitweise aus den Grenzen des Architektonischen herausgelockt. Der Fehler ist aber bald verbessert worden. In Frankreich vor allem durch Maillol, in Deutschland durch junge Anhänger Maillols und vorher schon durch die exemplarischen Lehren Adolf Hildebrands, der die deutsche Plastik auf den Klassizismus und noch mehr auf die griechisch-römische Antike unmittelbar hingewiesen hat. Als Folge solcher Einflüsse ist ein neuer Stil der Plastik nun freilich noch nicht entstanden, aber es beginnt sich doch überall verheißungsvoll zu regen. Einige der neuen Talente suchen in einer ursprünglicheren Weise Anschluß an die Antike und erstreben eine Monumentalität, die in gleicher Weise architektonisch wie aus der Anschauung der Natur entstanden ist; andere wieder suchen mit leidenschaftlichem Subjektivismus den Geist der Gotik lebendig zu machen, suchen mit Modellierholz und Schnitzmesser naturalistische Beobachtungen ins Pathetisch-Statuarische zu steigern.

In der Malerei sogar, bei den Jüngsten, bei den absichtsvollen Stilisten, ist deutlich eine neue plastische Gesinnung wahrzunehmen. Die Maler wenden sich dem Primitiven zu, sie beschäftigen sich kubistisch mit dem Raumproblem, als seien sie Bildhauer, und im Atelier findet man auf dem Ehrenplatz eine Negerplastik.

Welche Folge dieses alles haben wird, hängt sowohl von der Zukunft unserer Baukunst ab wie von der nachhaltigen Kraft unseres Natur- und Lebensgefühls. Wird jener übernationale Architekturstil einst zur Tatsache, so wird der zu erwartende gotische Klassizismus — wie man paradox sagen könnte —, so wird die rauhe Zweckmonumentalität eines Weltstils der Architektur die Plastik mit sich fortreißen und sie mächtig auch mit Natur beleben. Diese Möglichkeit liegt aber in so weitem Felde, daß man nicht hoffen darf, die vielen Denkmalsaufträge, die nach dem Kriege wahrscheinlich kommen werden, könnten daraus schon Vorteil ziehen. Die Epoche des kunstwidrigen Eklektizismus und der Naturkopie wird durch den Krieg keineswegs abgeschlossen. Es muß uns genügen zu wissen, daß einige echte Talente an der Arbeit sind, daß die ehrliche Handwerksgesinnung und der gesunde Kunstverstand sich mehr und mehr ausbreiten und daß von fern die Hoffnung winkt, die deutsche Plastik könne einst wieder der großen Leistungen des dreizehnten Jahrhunderts würdig werden, indem sie ungezwungen wieder die nationalen Bildungskräfte zum Europäischen erweitert.

Deutsche Malerei

Die Bedeutung der Gegenstände mißt man, indem man Abstand nimmt. Erst aus der Distanz erkennt man die absolute Größe auch der geistigen Erscheinungen.

Tritt man vor der historischen Größe zurück, die deutsche Musik heißt, so wächst sie als Masse und mit ihren Gipfeln um so mächtiger empor, je weiter man sich entfernt; noch von den fernsten Standpunkten gesehen, wo alles einzelne sich der Menschheitsgeschichte einordnet, erscheint sie wie ein Urgebirge.

Anders ist es, wenn man vor der deutschen Malerei in dieser Weise prüfend zurücktritt. Zuerst sinken dann die Kunsthöhen der Gegenwart zusammen. Was in der Nähe fast bergartig erschien, liegt im bewegten Vorgelände nur noch hügelhoch da; über Erscheinungen, die sonst das ganze Interesse zu sich hinzogen, blickt man unberührt fast hinweg. Dahinter ebnen sich die Erscheinungen des letzten Jahrhunderts so ein, daß nur noch ein Niveau mit wenigen eigenartig profilierten Erhöhungen bleibt. Dann dehnen sich, weiter dem Horizonte zu, zwei Jahrhunderte deutscher Malerei nur wie eine neblige Ebene, worauf das Auge etwas Besonderes

überhaupt nicht mehr wahrnimmt. Erst aus dem Zeitalter der Renaissance grüßen Berggipfel herüber, die den Weg der Kunst groß und monumental markieren. Sie leiten den Blick nach rückwärts, hinauf zu dem mächtigen Gebirgszug der Gotik, zu jener Alpenwelt, in der namenlos die großen Ahnen der Kunst einst gelebt haben, bevor die Enkel in die weiten Tiefebenen der neuen Zeit herabgestiegen sind. Das alles liegt aber so fern, bleibt so allgemein, daß man billig zweifelt, ob es noch in den Kreis einer nationalen Betrachtung hineingehört, ob wir an dem geheimnisvollen Leben dieser alten Heimat der nordischen Kunst noch anknüpfen können und dürfen.

Das Resultat einer solchen Betrachtung aus weiter Distanz ist die Einsicht, daß niemals seit jenen weit zurückliegenden Tagen die Schicksale der Malerei von deutschen Künstlern entscheidend beeinflußt worden sind. Das Licht der neueren deutschen Malerei hat nie als Sonne geleuchtet, sondern nur als Mond, als Reflexlicht. Was immer in den letzten Jahrhunderten bei uns entstanden ist, war eine Kunst aus zweiter Hand, abhängig von der Kunst Italiens oder Hollands, abhängig vom klassischen Griechenland oder vom modernen Frankreich. Diese Kunst hat durch alle Jahrhunderte hindurch sich selbst gesucht und sich nie ganz gefunden, hat viele, ja alle von andern gebahnten Wege beschritten, ist aber keinen Weg konsequent bis ans Ende gegangen.

Das Bekenntnis zu dieser Tatsache ist die Voraussetzung jeder Verständigung. Es ist eine harte und

schmerzliche Wahrheit. Aber dieses ist eine Zeit harter und schmerzlicher Wahrheiten. Das neue nationale Leben, das jetzt beginnt, fordert sie.

Bezeichnender als alles andere ist der Umstand, daß die deutschen Maler zum Schutzheiligen ihrer Zunft Albrecht Dürer ernannt haben.

Dürer, der erste große Vertreter der endgültig von der Baukunst, von der Gesamtkultur gelösten und auf sich selbst gestellten Malerei in Deutschland, war auch der erste und der bedeutendste unter den deutschen Dualisten. Er stand, ewig hin und her gezogen, da zwischen den Welten der abklingenden Gotik und der heraufsteigenden Renaissance. Er stand da zwischen dem Gotiker Grünewald und dem Renaissancemenschen Holbein, das heißt zwischen Mystik und rationalistischer Klarheit, zwischen einem Genie der Empfindung und einem Genie des Verstandes, zwischen der intuitiven Gestaltung der inneren Menschennatur und der exakten Gestaltung der äußeren Erscheinungswelt. In Dürers Kunst ist beides hart nebeneinander: das Gefühl mit all seiner abstrakten Romantik und die Anschauung mit all ihrem konkreten Realismus. Das hat diese Kunst zwiespältig gemacht. Eben diese Zwiespältigkeit aber wird bei uns aufs höchste verehrt, sie wird Universalismus genannt und gilt als vorbildlich.

Dürer ist kein reiner Typus. Seine Kunst enthält Elemente, die sich nie vermischen können, trotzdem sie

von diesem Zauberer bis zum Schein des Organischen oft vermischt worden sind; seine Kunst ist nur subjektiv einheitlich, nicht objektiv. Darum ist von ihr eine groß dahinfließende Tradition nie ausgegangen, obwohl viele einzelne Künstler für sich mit Nutzen aus diesem Quell geschöpft haben. Dürers Kunst krankt daran, daß sie alles zugleich will. Ihrer Abstammung nach ist sie auf das ausdrucksvoll Häßliche, auf das sinnvoll Groteske eingestellt; ihrer Absicht, ihrer Bildungsabsicht nach will sie aber auch romanisch gefällig, will sie „schön" sein. Von Natur war Dürer ein Zeichner, eine Schwarz-Weiß-Natur, er wollte die innere Bedeutung der Dinge linear umschreiben; doch hatte er zugleich den Ehrgeiz des Malers. Neben Meistern des Holzschnitts und des Kupferstichs lebend und selbst ein Großmeister dieser Künste, ein Blutsverwandter der Niederländer, suchte er — als erster mit programmatischem Nachdruck — Italien und die Malerei Venedigs auf. Gotisch herb in seinem Strich, ja, bei aller angeborenen Gefälligkeit, oft barsch und japanisch grotesk als Zeichner, ein geborener Darsteller des Charakteristischen, strebte er im Verlaufe seiner Selbsterziehung zugleich zum Kalligraphischen. In Dürer war eine große ursprüngliche Originalität, aber auch ein unüberwindlicher Konventionalismus, eine mächtig erregende Romantik, aber auch ein ganz kühler, fast spitziger Intellektualismus. Neben der Einfachheit und Sachlichkeit ist in seiner Kunst eine unhemmbare Lust am Dekorativen, am Ornamentalen und selbst

Schnörkelhaften. Neben dem Lapidaren oder dem Innigen glitzert peinlich oft ein Reichtum theatralischer Art. Welch eine strenge Zeichnergesinnung ist in den berühmten Selbstbildnissen; aber welch unangenehme Eitelkeit drängt sich darin auch hervor! Das Reale jeder Erscheinung zog Dürer mächtig an, doch ließ er sich immer wieder auch zum leer Allegorischen verführen. Seine Kunst ist zugleich rauh und süßlich. Hinter ihr erblicken wir einen selten reichen Instinktmenschen, doch auch einen Konstrukteur — ein begnadetes Handwerksgenie, aber auch einen Gedankenkünstler — einen großen Menschen und zugleich einen Originalisten, der die Rarität sucht. Dürer wollte mit allen Sinnen das Anschauliche und mit allen Gedanken das Abstrakte; in ihm war der Monumentaldrang des Deutschen, doch war er auch ein echter deutscher Detaillist. Das Malerische geriet ihm ins Kupferstichartige und der Kupferstich ins Malerische. Und seine ganze freie Kunst lebt immer in einer Atmosphäre von Kunstgewerbe. Darum ist er nicht nur der Schutzheilige der Malerei, sondern ebensosehr des Kunstgewerbes. In fast allen Werken Dürers ist, bei großen Qualitäten, ein seltsamer Mißklang. Das macht der unnatürliche Universaldrang darin. Eben durch diesen Drang hat Dürers Kunst ihre universelle Geltung verloren und ist deutsch im verengerten Sinne geblieben: eine illustrative „Heimatskunst", die zur Eigenbrötelei verführt, während sie vom Himmel durch die Welt zur Hölle zu schreiten meint.

Alles in allem: Dürer war der erste deutsche Gedankenkünstler. Er wurde es, weil er die temperamentvolle Empfindungskunst Grünewalds und die exakte Anschauungskunst Holbeins, die beide in ihrer Art klassisch sind, vereinen, verschmelzen wollte. Das Instinktive, Intuitive, das Grünewalds Kunst verkörpert, ist mit dem Empirischen, das Holbeins Kunst auf einer höchsten Stufe darstellt, aber nur mittels der Idee zu verbinden. Und das ausführende Organ der Idee ist der Gedanke in all seiner anspruchsvollen Endlichkeit.

Diese Analyse der Dürerschen Kunst ist nun, wie gesagt, zugleich eine der ganzen deutschen Malerei. Nur ist in der Folge das, was durch Dürers reiche Persönlichkeit verbunden beieinanderlag, in Teilen auseinandergefallen und von kleineren Individualitäten partiell gelebt worden. In Dürer sind schon Züge von Menzel enthalten und von Klinger; Thoma findet man wieder und Cornelius, Schwind, L. Richter und Böcklin, Rethel und Marées, die deutsche Romantik und das deutsche Kunstgewerbe mit seiner spezifischen, eigensinnigen Ornamentik. Wie in Dürers Kunst ist in der deutschen Malerei der Doppeltrieb zum Charakteristischen und zum Schönen, es ist in ihr derselbe Bildungsdrang, dieselbe Anlage zum Zeichnerischen bei einem ununterdrückbaren Ehrgeiz zum Malerischen; auch sie ist originalitätslüstern und konventionell in einem, auch sie sucht zugleich das Innige und Szenarische, das Sachliche und Dekorative, das Seelische und Kunstgewerbliche; auch sie ist sowohl trocken

als übertreibend, Idee und Anschauung gehen in ihr durcheinander, und während sie das Monumentale will, kommt sie vom Detail nicht los. Auch die deutsche Malerei will alles zugleich. Das heißt: sie will nichts mit gesammelter Kraft. Und darum ist sie niemals siegreich im höchsten Sinne gewesen.

Darum ist sie ein für allemal dem Dualismus von Gedankenkunst und Wirklichkeitskunst verfallen. Es hat seit Grünewald und Holbein in Deutschland niemals eine einige nationale Kunst gegeben, etwa wie die holländische im siebzehnten, wie die französische im achtzehnten Jahrhundert, sondern immer zwei Kunstauffassungen nebeneinander; entweder eine klassizistische Auffassung neben einer romantischen, oder eine romantische neben einer realistischen, oder ein Gegensatz von „Stil" und „Wahrheit" usw. Da nun aber die Kunst etwas Unteilbares ist, so hat keine der beiden Parteien jemals die Kunst ganz besessen.

Die praktische Frage ist, welche der beiden Strömungen — die sich in unendlich vielen Rinnsalen oft zu verlieren scheinen — die mächtigste ist, welche also vor der andern Förderung verdient, von wo eine Erneuerung, eine neue Einheit möglicherweise ausgehen könnte. Dem ersten Überblick will es scheinen, als beherrsche die Gedankenkunst die Nation am meisten. Schon Dürer ist populär geblieben bis heute, um seiner Gedankenkunst willen. Grünewald, der große Stürmische, wird nur von ganz

wenigen geliebt; und Holbein, der geniale Exakte, ist immer noch ein Künstler nur für Kenner. Springt die Betrachtung dann über die beiden folgenden, fast leeren Jahrhunderte hinweg, so sieht man die Gedankenkunst am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts zur unumschränkten Herrschaft gelangen. Und hiermit eben ist schon ihre Eigenart bezeichnet: sie war stets herrschsüchtig, sie wollte die Geister zu sich hinzwingen, wollte gewaltsam überzeugen. Alle Gedankenkunst ist Programmkunst; das heißt, sie maßt sich ein Predigtamt an. Auch die deutsche Gedankenkunst, vertreten zuerst durch die Nazarener, dann durch die Landschafts- und Geschichtsromantiker, endlich durch die Deutsch-Römer und ihre Geistesverwandten, die Heimatskünstler, ist durchaus eine Gesinnungskunst. Ihre Vertreter haben sich von je als Kulturapostel gefühlt und sind demgemäß geachtet worden. Sie galten schlechthin als die deutschen Idealisten. Besonders edel erschien die Reise nach Italien und der Aufenthalt dort, fern von den Wirklichkeiten der Heimat. Das Entscheidende war die romantisch-klassizistische Weltanschauung, der edle Weltgedanke. Darum wirkten diese Künstler unmittelbar schulbildend — nicht mittelbar wie die wahren Gestalter; sie waren die Kunstschullehrer der Nation. Mit priesterlichen Gebärden trugen sie das Ideal vor sich her und verkündeten inquisitorisch, dieses müsse und solle das deutsche Ideal sein. In ihrer Zunft nahm den ersten Platz nicht so sehr das stärkste Talent ein als vielmehr der in seiner Berufsauffassung Edel-

mütigste, der Lauterste, der am meisten und höchsten Wollende. Etwas an sich Edles, die Sehnsucht zum schlechthin Vollkommenen, ist den Gedankenkünstlern verderblich geworden. Die Sehnsucht ist in der Kunst ein trügerisches Sprungbrett. Große Kunst geht aus einem groß bemeisterten Handwerk hervor und aus der Selbstbeschränkung eines ganzen Volkes. Nichts hat uns vom Meisterhaften mehr zurückgehalten als die gleichzeitige Anbetung Raffaels, Michelangelos, Velasquez', Rembrandts und der Antike. Dieser Kultus fremder Vorbilder hat zu einer Bildungskunst geführt; und sie hat den Eklektizismus hervorgebracht. Eklektizismus aber ist Unselbständigkeit. Mit wie großer Emphase er auch den „Stil" proklamiert, er ist als Kunstauffassung subaltern. Unter der Herrschaft dieser Kunstauffassung aber hat das ganze neunzehnte Jahrhundert gestanden.

Gegenüber diesem repräsentativen Idealismus verschwand die vom Handwerk, von der Natur ausgehende Wirklichkeitskunst beinahe. Doch ist sie im Laufe der Jahrzehnte mehr und mehr hervorgetreten; denn es hat sich gezeigt, daß in vielen ihrer Werke das ist, was man mit dem Wort Qualität bezeichnet. Zwei Maler wie Menzel und Leibl, um nur die wichtigsten zu nennen, haben nie von ihrem Ideal gesprochen, ja sie haben gar keins im Sinne der Gedankenmaler gehabt. Sie waren ohne deren klassizistische Kulturgesinnung und waren nur bemüht, ihre Sache von Fall zu Fall so gut zu machen wie möglich. Nicht von der Idee gingen sie aus, sondern

von der Profession und haben damit Arbeiten geschaffen, die bleibender erscheinen als die anspruchsvollen Werke der Gedankenkünstler. Das hat dann zu einer Revision der Kunstauffassung in Deutschland geführt. Denn wenn ein Werk künstlerisch besser ist als ein andres, so muß es notwendig auch gehaltvoller, muß es „idealer" sein. Selbst dann, wenn sich seine schmucklose Idealität programmatisch nicht bezeichnen läßt. Es zeigte sich der Fehler im Kunstkalkül der Gedankenmaler, als sie mit ihren anspruchsvollen, von „Monumentalität" und „Gehalt" triefenden Museumsbildern hinter so bescheidenen Werken wie das „Balkonzimmer" oder das „Théâtre Gymnase" Menzels, wie eines der schlichten Bildnisse von Leibl weit zurückblieben; und es zeigte sich den Deutschen eine neue Möglichkeit, die Kunst zu reinigen und den verderblichen Dualismus zu überwinden, als sie einsehen lernten, das Wichtigste in der Kunst sei die Qualität, nicht das Programm, wichtiger als das große Wollen sei das Können.

Zum erstenmal nach langer Zeit fragte man sich wieder: sollte uns das Holländische nicht doch näher liegen als das Italienische?

Die Frage muß noch eindringlicher formuliert werden: darf die holländische Kunst überhaupt in einer Betrachtung der deutschen Kunst fehlen? Die politischen Grenzen erscheinen doch zufällig, wo es sich um die Kunst einer Rasse handelt! Die Schöpfer einer neuen europäischen

Kunst, die Brüder van Eyck und die größten ihrer Nachfolger waren germanischer, deutscher Abstammung; und die Holländer des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts gehören als reine Niederdeutsche ebenso zu uns wie die Friesen und Schleswig-Holsteiner. Sie haben sich von uns immer nur durch Nuancen unterschieden. Ihre Sprache, ihre Sitten und Gewohnheiten sind deutsch. Wir können so wenig einen Unterschied machen wie zwischen uns und den Deutsch-Schweizern; auch die sind unsres Bluts. Die Holländer aber haben eine Malkunst hervorgebracht, die in ihrer klassischen Bedeutung vor den Werken keiner der großen Kunstepochen der Geschichte zurücksteht. In dieser Kunst ist — ebenso wie in der alten niederländischen Malerei — niemals nach einem „Stil" gesucht worden; der Stil ist wie von selbst, als Organ des nationalen Willens entstanden. Da es nun zwischen uns und den Holländern nur Grad-, keine Artunterschiede gibt, so muß eine Nuance es bewirkt haben, daß dort die klare Sicherheit des Wollens, die Kraft höchsten Gelingens und instinktive Selbstbeschränkung gewesen sind und bei uns eine dauernde Verwirrung und Zersplitterung der Kräfte. Keiner der klassischen Holländer hat je die großen Worte unserer Gedankenkünstler in den Mund genommen. Es gab dort einen reifen und reichen Wirklichkeitssinn und ein mit eifersüchtiger Strenge gehütetes Handwerk; und beides kam so zusammen, daß Vollkommenes entstand. Da war keine Rede von Dante, Giotto und Lionardo, von der

Göttlichkeit Raffaels, der Fürstlichkeit Tizians, dem Gigantentrotz Michelangelos und der alles ausschließenden Vorbildlichkeit der Antike; die Maler malten als Kleinmeister die Alltagsnatur ihrer profanen Umwelt, sie erstrebten eine solide bürgerliche Kunst, gute Malerei, ohne Ekstase und Heldengebärde. Aber aus der bescheidenen Meisterschaft erhoben sich dann bergartig große Persönlichkeiten. Aus dem Zunftmäßigen wuchs ein Franz Hals empor, ein Meister aller Meister, der immer nur „vom Objekt das Gesetz empfing" und der mit dem Springstock der Sachlichkeit, aus demütigster Dienstbarkeit sich hervorarbeitend, sich über die ganze italienische Renaissancemalerei in gewissen Augenblicken emporzuschwingen verstand. Aus dem profanen Realismus heraus entwickelte auf der andern Seite Rembrandt, mit einer der Welt bis dahin unbekannten Intensität, einen neuen Darstellungsstil. In stinkenden Realitäten noch ließ sein national determiniertes Genie das ganze Geheimnis des Lebens sich spiegeln, aus dem Häßlichen leitete er eine neue unkonventionelle Schönheit, aus dem gemein Sinnlichen eine ergreifende Übersinnlichkeit ab. Und so war es in der ganzen holländischen Malerei; aus dem materiell Wirklichen wurde überall ein geistig Wirkliches, das Äußere wurde wie von selbst zum Inneren; denen, die an nichts als an das Leben und an die Natur glaubten, bot sich die Romantik von Leben und Natur breit strömend dar. Auch in den Werken der Holländer ist Gott, ist das Ideal; aber nicht so, wie die Menschen

dogmatisch, tendenzvoll sich das Göttliche denken, sondern so, wie es in den Freuden und Leiden jeder Stunde, wie es in der lebendigen Natur allerorts sich dem naiven Lebensgefühl offenbart. Aus dem Handwerk geht ein neues, geheimnisvolles Kunstleben hervor; oder, wie man auch sagen kann: zu dem meisterhaft geübten Handwerk kommen alle Geheimnisse, alle großen Gefühle, kommt die ganze Welt der Empfindung, ungerufen und bietet sich den Künstlern an — den Vermeer und Ruisdael, Terborch, Hobbema und allen den unsterblichen Großmeistern einer bürgerlichen Kleinkunst. Im Haarlemer Museum verbleicht Veroneses Glanz vor Halsens Doelenstücken; im Mauritshuis gilt Raffaels Griechengebärde weniger neben den innig lieblichen Kostbarkeiten Vermeers; im Reichsmuseum huldigt selbst der große Michelangelo dem Genie Rembrandts.

Warum heißt diese Kunst nicht deutsche Malerei? Was scheidet den Holländer von uns? Ist es das Klima? sind es die politischen Schicksale? ist es der einheitlichere protestantische Geist in Holland gegenüber dem protestantisch-katholischen Dualismus in Deutschland? ist es die glückliche Abgeschlossenheit bei weitem Überseeblick und großem Reichtum? ist es das Venezianisch-Orientalische in Holland, was diese reiche Sonderblüte der Kunst, diese Stilkraft innerhalb einer bürgerlichen Genußkunst erklärt? Wir wissen es nicht. Wir ahnen nur, daß hier, nicht jenseit der Alpen, der Quell unsrer lebendigen Traditionen sprudelt.

In den letzten Jahrzehnten schien es auch, als wolle die deutsche Malerei auf diese Traditionen zurückgreifen. Unsere besten Maler sind in einer neuen Weise Schüler der alten Holländer geworden: Menzel und Liebermann, Leibl, Trübner und der Leiblkreis, der junge Thoma, Corinth, Uhde und viele jüngere Talente. Einmal unmittelbar, indem sie sich direkt an die alten Vorbilder wandten; dann aber auch mittelbar. Denn man muß sich darüber klar sein, daß sie Schüler der holländischen Bürgerkunst auch da waren, als sie, auf dem Wege über Paris, Impressionisten wurden. Der Umweg über Frankreich war sogar der kürzere Weg zu den Holländern; denn der Impressionismus ist eine selbständige Renaissance der alten holländischen Malerei. Die Lehrer Millets und der Fontainebleauer, Courbets und Manets, Monets, Pissarros und Sisleys findet man unter den holländischen Meistern. Der Engländer Constable war nur ein Mittler zwischen Holland und Frankreich. Franz Hals und Vermeer, Hobbema, Ruisdael sind im Impressionismus hundertfältig wiedergeboren worden. In den letzten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts hat keiner der großen Franzosen mehr nach Italien geblickt und das klassizistische Ideal gesucht. Nicht der antikische Schönheitskanon herrscht im Impressionismus, sondern der Wille zum charakteristisch Ausdrucksvollen es wird nicht das Typische lose mit dem Individuellen verknüpft, sondern das Individuelle bis zum Typischen heraufgetrieben. Das Grundgefühl ist ein neues großes

Erstaunen über Welt und Leben; und daraus fließt ein neues, unkonventionelles Sehen. Es war ein erneuertes Weltgefühl, das die Maler alle Erscheinungen jungfräulich sehen und dann neue Formen finden, das sie eine allgegenwärtige kosmische Schönheit entdecken und darstellen lehrte. In dem Augenblick aber, wo auf diesem Wege eine neue Meisterschaft entstand, berührten sie sich organisch auch gleich mit der der alten Meister. Denn alle Meisterschaft ist miteinander verwandt.

Die stärksten Talente unter den deutschen Wirklichkeitsmalern haben sich instinktiv dem Impressionismus zugewandt, weil sie in ihm endlich wieder etwas groß Eindeutiges und einen gewachsenen, nicht einen tendenzvoll gewollten Stil sahen, weil ihnen ein Kunstprinzip willkommen war, das das Können, nicht das Wollen forderte, und dessen wichtigste Grundlage das traditionsstarke Handwerk war, wie die alten Holländer es verstanden hatten. Wenn Leibl, Trübner und ihre Genossen von Courbet und Manet wertvolle Anregungen übernahmen, so war es, weil sie mit Hilfe der traditionsgesättigten, altmeisterlich soliden französischen Malerei in neuer lebendiger Weise zu Franz Hals und den anderen alten Holländern gelangten, weil, für Leibl speziell, die französisch-holländische Tonigkeit auf dem Wege zu Holbein und van Eyck lag. Als der junge Menzel von Constable entscheidende Anregungen empfing und mit Nutzen die französische Weltausstellung besuchte, berührte er sich durch seine Anreger ebenfalls selbständig mit dem

Geist der Holländer; und als Liebermann Hals kopierte, tat er grundsätzlich dasselbe, als wenn er von Millet und Courbet und später von Manet und Degas lernte: er suchte in dieser Lehre den Weg zur Selbständigkeit, er suchte zu malen, wie die alten Holländer malen würden, wenn sie heute lebten. Alle deutschen Maler dieser Art haben sich bemüht, den Impressionismus seines romanischen Einschlages zu entkleiden und ihn zu verdeutschen. Und das ist ihnen gelungen. Sie sind, indem sie eine deutsche Renaissance des Holländischen mit Hilfe des Impressionismus schufen, zu selbständigen modernen Meistern geworden. Zu den bedeutendsten Meistern deutscher Malerei seit den Tagen Holbeins.

Das ist relativ ein hoher Rang. Aber nur relativ; denn zu jener absoluten Meisterschaft, die in der ganzen Welt verstanden wird, zu übernationaler Freiheit haben sie es nicht gebracht. Soweit konnten sie nicht gelangen, weil eben hinter ihnen nicht ungeteilt die ganze Nation stand, weil sie die deutsche Malerei als Sezessionisten repräsentieren und das klassische Handwerk zu großen Teilen in der Fremde lernen mußten. Es haftet ihrer Meisterschaft immer etwas Provinzielles an, weil sie nicht im höchsten Sinne frei waren.

Es hat sich in den letzten Jahren des neunzehnten Jahrhunderts sogar begeben, daß Rembrandt, mit dem die Nachwelt lange ebensowenig zu beginnen wußte wie mit Shakespeare, als ein Lehrer entdeckt worden ist. Vor allem ist der Geist seiner Griffelkunst im Zeitalter

des Impressionismus wieder lebendig geworden. Und es ist ein vagierender Prophet aufgestanden und hat das Ohr der Nation zeitweise vollständig gewonnen, der den Niederdeutschen Rembrandt als Erzieher aller Deutschen ausrief. Eine Zeitlang schien es, als solle die Macht des heiligen römischen Kunstreiches deutscher Nation endgültig gebrochen werden. Nie war die deutsche Malerei im neunzehnten Jahrhundert selbständig tüchtiger und deutscher, als da am meisten über Französelei und Abhängigkeit gescholten, der Impressionismus verhöhnt und seine deutschen Meister verfolgt wurden. Ein Anfang war gemacht, ein erster Schritt getan, ein Schritt, der in der Folge über die letzten Provinzialismen hinaus zu einem Europäertum der deutschen Kunst hätte hinführen können. Da aber hat es sich wieder gezeigt, daß der alte Dualismus keineswegs schon überwunden ist.

Der neuen Generation, die einige Jahre vor dem Krieg sich schon laut und immer lauter zu Wort gemeldet hat, die jetzt im Felde steht und der die nächsten Jahrzehnte gehören werden, genügt die stille holländische Tüchtigkeit und Bürgerlichkeit nicht mehr. Sie will den „Stil", die „große Form", die „Monumentalität" und den „Gehalt". Sie will intuitiv das Gefühl an sich darstellen. Sie will, wenn wir recht verstehen, nicht mehr im Sinne Franz Hals' und Holbeins, sondern im Sinne Grünewalds.

Ein kritischer Einspruch wäre töricht. Denn Ent-

wicklungen, die so allgemein, ja, man darf sagen so elementar auftreten, entziehen sich dem individuellen Widerstand. Aber sie sind damit nicht der Leitung entzogen. Wer sich heute berufen fühlt, an der Leitung der künstlerischen Bildungskräfte teilzunehmen, muß dahin wirken, daß die deutsche Malerei nicht den alten Irrtum der Nazarener wiederholt. Dieser Irrtum droht der neuesten Malerei, der Stilbestrebung unsrer Tage. Auch die Nazarener glaubten Revolutionäre zu sein, während sie nur reaktionär gewandte Akademiker waren, auch sie kamen mit einem hohen, edlen Kulturprogramm daher, aber mit wenig Gestaltungskraft, mit viel Kunstmathematik und wenig lebendigem Genie. Ist es das Schicksal der deutschen Malerei, die Art Holbeins und der Holländer schon wieder zu verlassen und sich jener Stilkunst zuzuwenden, deren Heiliger Grünewald ist, so müssen wir es hinnehmen. Der Wille zum „Stil" geht nun einmal durch ganz Europa. Er begann sich schon in den Werken von Cézanne, Gauguin, und vor allem von van Gogh, diesem einflußreichsten Lehrer der Jugend, mächtig zu regen, er war keimhaft schon im Impressionismus. In ihm lebt zweifellos ein großer Sinn, denn er plant nichts Geringeres als eine neue große Einheitlichkeit der Kunst, einen Zusammenschluß von Malerei, Architektur und Kunstgewerbe zu einem neuen Ganzen. Dieser Wille träumt von einer deutschen Kunst, die europäische Geltung hat, die die Erbschaft der Impressionisten antritt und die Gestaltungskraft der

erschöpften französischen Rasse aufnimmt; er träumt von einem neuen Reich der Gotik, das nicht nur eine Kunst sein eigen nennt, so groß wie zur Zeit der Hansa, sondern das auch mit seiner Kulturgesinnung die fernsten Interessengebiete der Erde dem deutschen Gedanken gewinnt. Alles groß Primitive wird als Vorbild gesucht, Giotto tritt an die Stelle Raffaels und Michelangelos, Grünewald an die Stelle Holbeins. Es ist, als solle die Kunst ganz von vorne begonnen werden.

Dieses Programm macht dem Idealismus der Jugend alle Ehre. Aber es stimmt bedenklich, daß der Wille, während er so große Möglichkeiten träumt, das einfache Handwerk vernachlässigt, daß er, berauscht von großer Gesinnung, so wenig Wert auf jenes Können legt, das wieder zu erringen kurz vorher so bedeutende Anstrengungen gemacht worden sind. Man fragt sich bange, ob wirklich etwas Unbedingtes gewollt wird, ob in der Tat, wenn Holbein schon wieder abgesetzt ist, Grünewald gemeint ist, oder ob nicht der Geist Dürers, der Geist des Dualismus, wieder umgeht. Wird auch dieser neue Stilwille nicht wieder zu einer neuen Gedankenkunst, zu einer Programmkunst, zu einem dekorativen Symbolismus, zu einer kunstgewerblichen Weltanschauungskunst und Gesinnungskunst führen? Die Jugendübertreibungen vor dem Krieg stimmten bedenklich, weil sie so unjugendlich erschienen, so mathematisch abstrakt, so formalistisch. Viele der Anfänger sind schon am Ende, bevor sie noch recht begonnen haben; sie verrennen sich

in einem genialischen Ungefähr und finden nicht wieder zum soliden Handwerk zurück.

Es muß schließlich dem Genius unserer Rasse überlassen bleiben, wofür er sich entscheiden will, ob für die Anschauungskunst oder für die Stilkunst. Aber er entscheide sich unzweideutig. Er wähle nicht beide Wege zugleich, er befreie uns endlich von dem lähmenden Dualismus und gebe der Malerei einen anderen Schutzpatron als Dürer. Holbein oder Grünewald — ganz gleich; jeder Weg kann ans Ziel der Vollkommenheit führen und jeder ist deutsch. Wird der Weg der alten Holländer gewählt, so liegt auf ihm die klare Meisterschaft Franz Hals' und daneben der ganz menschliche, sinnlich reife Mystizismus Rembrandts; wird der Weg Grünewalds gewählt, so liegen auf ihm die Wunder der architektonischen Monumentalität und des psychologischen Tiefsinns, die liebliche Melodik der alten kölnischen Meister und die rührende Erhabenheit einer naturalistisch monumentalen Skulptur. Auf beiden Wegen liegt höchste Meisterschaft, nicht aber auf dem Weg, der in Zickzack herüber und hinüber führt. Ein Dürer nur könnte mit individuellem Nutzen beide Wege zugleich beschreiten. Es lebt unter uns aber kein Dürer. Und täte er's, so dürfte er nicht als Vorbild gelten.

Wird der Wille zu einer fruchtbaren Einseitigkeit und Eindeutigkeit in diesem Kriege nun erkämpft werden? Wird er uns aus dem alten Dilemma befreien, entweder

im Wolkenkuckucksheim der Gedankenkunst zu weilen, oder in einer zu engen Wirklichkeitskunst? Man möchte es so gern glauben! Die jetzt im Felde stehende Künstlerjugend lebt seit vielen Tagen Auge in Auge mit der Natur, sie lebt in den Stimmungen der Tageszeiten und der Nächte, sie sieht gewaltsam alle ihre Empfindungen aufs Konkrete und Sinnliche eingestellt und fühlt hinter allen Erlebnissen doch eine ungeheure Lebensmystik, sie ist von früh bis spät den heftigsten Leidenschaften des Willens, dem Selbsterhaltungsinstinkt preisgegeben und lernt in dem ausschließlichen Verkehr mit Männern das Leben aufs neue männlich betrachten: man sollte meinen, diese Charaktererziehung müßte irgendwie früher oder später auf das Talent, auf die Gestaltungskraft zurückwirken. Mittelbar; denn unmittelbar hat noch nie ein Krieg auf das Talent gewirkt. Es kommt hinzu, daß dieser Krieg den Deutschen zum Europäer machen wird und damit zu dem verantwortlichen Kulturträger Europas im nächsten Jahrhundert. Der Deutsche wird auch innerlich mit vollem Bewußtsein werden müssen, was er äußerlich sein wird: ein Weltarbeiter, der Bürger einer lebendigen Weltmacht. Der geistige Partikularismus wird endgültig überwunden werden müssen, aus der Fülle seiner Charaktereigenschaften wird der Deutsche die ganz wesentlichen betonen, dem alten lähmenden Dualismus ein Ende bereiten und herrschfähig, regierungsfähig, auch in der Kunst, werden müssen. Hat der deutsche Idealismus in den letzten Jahrzehnten draußen Miß-

trauen erweckt, so muß er in Zukunft freien Gehorsam wecken. Um das zu erreichen bedarf der Deutsche nur der Konsequenz und der geistigen Einigkeit. Gaben und Talente sind genug vorhanden. Künstler wie Menzel oder Leibl wären in einer weniger ungünstigen Umwelt Herrscher der Weltkunst geworden. Sie sind aus denselben Gründen im Preußischen und Münchnerischen stecken geblieben, aus denen sogar Goethe und Schiller noch heute im Ausland weniger bekannt sind als französische und englische Talente weit geringeren Grades. Was in der Verkennung unserer Kulturkraft seitens der Nachbarvölker auf Mißgunst und Lüge beruht, das soll jetzt das Schwert berichtigen; was aber auf unsrer eigenen Unsicherheit und schwankenden Vielseitigkeit beruht, das muß von uns selbst überwunden werden. Zu dieser notwendigen Selbstüberwindung kann aber der Krieg nicht nur ein Mittel werden, sondern er muß es werden. Wenn die politische Einsicht spricht: wir müssen unsere Feinde besiegen! so muß das nationale Existenzgefühl sagen: wir müssen den Feind in uns selbst besiegen! Jenen Feind der Maßlosigkeit, der seit Jahrhunderten durch unsere Malerei geht und uns vom höchsten Aufschwung dadurch abhält, daß er die eine große gestaltende Kraft in viele Teile zerlegt und dadurch verzettelt. Wir werden nie eine große, weltbeherrschende Malerei haben, bevor wir sie nicht ebenso auffassen, lernen und lehren wie unsere Musik. Die Bach, Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms der Malerei werden erst

erstehen können, wenn von Stil und Naturalismus in der Malerei ebensowenig mehr die Rede ist, wie davon zur Zeit unsrer klassischen Musik die Rede war. In ihr, in unsrer Musik ist alles organisch beieinander: Tradition und Genie, Handwerk und Persönlichkeit, Stilgröße und Wahrheit, das Klassische und Romantische, das Heroische und Liebliche, das Monumentale und Zierliche, das Mathematische und Intuitive. Und so war es von je auch in der Malerei aller großen Epochen. Wer das Eine hat, hat alles.

Möge der Krieg die Künstlerjugend, die auf den Schlachtfeldern für ihre und unsre Ideale jetzt kämpft, aufs klarste dieses einsehen lehren: daß alle gestaltende Kraft sein muß wie ein unzerlegbarer Strahl und wie ein steilrecht niedersausender Schlag.

Deutsche Kritik

Da in dieser Zeit, wo man sich Rechenschaft gibt über den Zustand der künstlerischen Kultur in Deutschland, die öffentlich Resümierenden, die Vertreter des „man", nicht die Künstler sind, sondern die Kritiker, so mag es nützlich sein, auch diese selbst einmal zu Objekten zu machen. Ein Korpsgeist steht einer solchen Kritik der Kritik nicht entgegen; denn für die Kunstrichter gilt immer noch Lessings hübsches Wort, daß sie die einzige Art von Krähen seien, die das Sprichwort zu Lügnern machen. Die Künstler haben zudem allemal ihre Freude, wenn die Kritik mit sich selbst uneins ist. Und diese Freude ist ihnen zu gönnen; denn sie haben schwer unter gewissen Eigenschaften der Kritik gelitten — die besten am schwersten.

Diese den Künstlern unbequemen und der Kunst nicht selten schädlichen Eigenschaften wurzeln in einer Ursache: das deutsche Kunsturteil hat sich nicht neben einer starken und einheitlichen Kunst entwickelt, sondern sozusagen im luftleeren Raum der Abstraktion, und darum ruht es auf Überlieferungen höchst problematischer Natur. Die grundlegenden, die klassischen Beispiele unsrer Kunstkritik haben alle das Eigentümliche, daß, mit Hilfe einer

meisterhaften Sprache, der bildenden Kunst Fesseln geschmiedet worden sind. Lessing schrieb mit unsterblicher Feder über die Grenzen der Malerei und Poesie; aber er demonstrierte seine Ideen zu sehr als Literat und obendrein am untauglichen Objekt. Winckelmann wies dem deutschen Kunstgefühl ein Ideal; aber er lehrte den Geist der Antike, ohne deren wahres Gesicht schon zu kennen und ohne Gefühl für jene Kraft, aus der alle Stile, alle Meisterwerke, als aus derselben Wurzel, emporwachsen. Goethe hat in einem majestätisch heiteren Deutsch mit Diderot über Malerei polemisiert; doch kam der Franzose, neben bedeutenden Malern lebend, mit seinem Instinkt der Wahrheit näher als Goethe mit all seinem überlegenen Genie. Das Unglück war eben, daß diese ersten deutschen Kunstrichter nicht neben einer schöpferischen Kunst über die Kunst dachten, sondern im Milieu eines mehr oder weniger künstlichen Eklektizismus. Da ihnen das Anschauungsmaterial einer bildenden Gegenwart fehlte und eine halb erst gekannte Vergangenheit zu einem fernhin schweifenden Idealismus aufforderte, so mußten an die Stelle der naiven Empfindung und des daraus fließenden spontanen Urteils die programmatische Forderung und die Konstruktion von „Gesetzen" treten. Das hat das Kunsturteil dieser bedeutenden Menschen so philosophisch und theoretisch gemacht. Der moderne Kunstrichter nun hat von diesen Meistern des Wortes lernen müssen, Deutsch zu schreiben und einen Gedanken hin und her zu wenden — das war

gut; aber er hat von ihnen auch lernen müssen über Kunst zu denken, weil andere Muster nicht da waren — und das war nicht gut. Es war um so schlimmer, als die Autorität dieser klassischen deutschen Kunstrichter noch heute ungeheuer ist. Die Folge war, daß der heranwachsende Ästhetiker der traditionellen Denkweise mehr glaubte als der lebendigen Kunst; er glaubte dem Literaten mehr als dem Maler, dem Theoretiker mehr als dem Praktiker, der Idee mehr als der Wirklichkeit. Dieser Widersinn wurde nicht deutlich, solange die bildende Kunst in Deutschland unselbständig, wie ein Schatten nur dahinlebte, er mußte aber gleich offenbar werden und zu einer großen Ungewißheit führen, als selbständige Talente in der Malerei, Skulptur und Baukunst hervortraten, als die schöpferische Kraft im Lande und jenseits der Grenzen eine Wiedergeburt erlebte und selbst die Kunst der Vergangenheit in einer neuen Weise zu etwas Gegenwärtigem wurde.

In solcher Ungewißheit lebt die deutsche Kunstkritik noch heute. Wenige nur haben sich entschlossen ganz auf die Seite der Künstler begeben, um über Kunst gewissermaßen aus dem Atelier heraus zu urteilen; die Mehrzahl möchte zwar auch gern vom konkreten Kunstwerk ausgehen, möchte aber auch die feierlichen Theorien nicht fahren lassen. Das hat dann zu einem Kompromiß geführt, der, den Persönlichkeiten der Kunstrichter entsprechend, in vielen Variationen schillert. Im allgemeinen ist der moderne Kunstrichter der lebendigen Kunst zu-

gewandt, ja, er sucht leidenschaftlich das neue Talent auf; an das Neue aber tritt er dann doch mit seinem von der Tradition empfangenen Maßstab heran. Das führt zu höchst wunderlichen Urteilen und — Forderungen. Ja, dieses ist vielleicht am bezeichnendsten: daß aus der Betrachtungsmethode nicht sowohl ein sich streng beschränkendes ästhetisches Urteil hervorgeht als vielmehr eine Forderung. Aus dem Kunstrichter wird unvermerkt ein Kulturrichter und ein Kulturagitator. Wie unsere Klassiker Gesetze für die Kunst ersannen, so stellt er, aus gewissen neuen Kunstwerken romantisch schlußfolgernd, Gesetze für eine moderne Kultur auf. Er präsentiert immer eine ideale Forderung, er ist — oft ohne es zu wissen — auf ein Programm eingeschworen. Daran mißt er die Kunstwerke. Die talentvollen Künstler bringt dieser idealistische Ernst, diese deutsche Gründlichkeit am falschen Platz in gelinde Verzweiflung. Sie schaffen wie der innere Trieb, das heißt, im übersetzten Sinne, wie die Natur es ihnen gebietet; und dann kommt der begeisterte Kunstrichter daher und ruht nicht, bis er die Werke etikettiert, bis er sie einer „Richtung" eingefügt hat. Die Unbefangenheit der Künstler wird hierdurch erschüttert, die Kunst wird von der Kritik zu falschen Kraftanstrengungen gespornt, und schließlich will sie so viel und so vielerlei, daß sie das ihr Eigentümliche nicht mehr recht kann. Kunstkämpfe entbrennen, Künstlerparteien erstehen, und das instinktiv die Stille suchende Talent leidet unter dem Lärm. In diesem Sinne stehen

selbst sehr bekannte und mit Recht geschätzte Kunstrichter unserer Zeit, selbst revolutionär sich gebärdende Wortführer des Impressionismus, von denen man es nicht erwarten sollte, im Banne von überlieferten, „klassischen" Konventionen des Kunsturteilens. Freilich war es in den Jahrzehnten vor dem Krieg fast unmöglich, der Kulturprogrammatik zu entgehen. Die Zeit ließ dem Kunstrichter kaum eine Wahl; er kam immer wie von selbst, wenn er von irgendeinem bestimmten Kunstwerk sprach, auf das Stilproblem. Das allgemeine geistige Interesse gewann dabei, das Kunsturteil aber drang fast nie bis zur reinen Sachlichkeit, bis zur „Willenlosigkeit", im Sinne Schopenhauers, vor, es legte Größe und Kleinheit in die Werke hinein anstatt beides darin zu suchen.

Unsere Kritiker sind im gewissen Sinne zu grundsätzlich, zu ernst, zu interessiert, ja, zu fleißig gewesen. Das Kunstwerk fordert vom Betrachter vor allem — neben der Sachkenntnis — Empfindung, Instinkte und Naivität. Das Urteil ist wenig wert, kommt es auch mit tiefsinnigen Betrachtungen daher, wenn es nicht „richtig" ist. Das heißt, wenn es nicht das Urteil der Geschichte irgendwie vorweg nimmt. Es ist recht eigentlich die Aufgabe des Kunstrichters, die Natur, wie sie sich mit Hilfe des Talents im Kunstwerk äußert, in ihrem geheimnisvollen Wollen und Vollbringen zu erkennen, nicht aber ihr die Wege und Ziele zu diktieren. Wer einen „Stil" forcieren will, gleicht jemandem, der Adelsmenschen glaubt züchten zu können wie man Pferde züchtet. Auch in der Kunst

überrascht die Natur durch Entwicklungen, die keiner vorhersehen oder hervorrufen kann. Darum ist jener Kunstrichter der weiseste, der sich im gewissen Sinne passiv macht, der ohne Tendenz, mit „abgeschirrtem Willen" vor die Werke tritt, um zu hören, was sie ihm zu sagen haben. Zum Wesen des Kunsturteils gehört der Genuß, der eine Art von Trägheit bedingt. Darum gibt es bei uns so wenige geborene Kunstrichter. Der Deutsche ist zu fleißig, er ist, um studentisch zu reden, zu „bier-eifrig", um ein guter Kunstrichter zu sein. Er versteht es nicht, sich in Kunstwerke närrisch oder selbstlos zu verlieben. Das aber ist die Vorbedingung eines „richtigen" Urteils. Der rechte Kritiker muß über den Genuß des Schönen alles vergessen — auch das Schreiben. Schon darum ist er dem festen publizistischen Betrieb kaum einzufügen. Wer gern und viel schreibt, meint mehr das Schreiben als das Kunstwerk, er hat mehr das literarische als das künstlerische Interesse, ihm ist das Kunstwerk nicht so wichtig wie das, was er darüber schreibt. Der gute Kunstrichter stöhnt und schimpft beim Schreiben. Charakteristisch ist es auch — wie die Erfahrung lehrt —, daß er in der Regel ein entgleister Maler ist, der die Malerei aus Selbstkritik aufgegeben hat. Das heißt: er denkt aus dem Handwerk heraus, er urteilt als Fachmann. Darum hat er auch nie ein fruchtbares, unerschöpfliches Schreibtalent; trotzdem findet er, kraft seiner spontanen Empfindung, aus seiner reinen Anschauung, aus seiner Kenntnis des Handwerks, des Materials heraus, die ganz

treffenden Worte, auf die der Literat nie kommt. Worte, in denen die ganze Kunstphilosophie oft verborgen ist, wie die Pflanze im Samenkorne. Er ist nicht aufgeregt vor Kunstwerken; er zielt ruhig und trifft sicher. Beim Urteilen ist er wählerisch, er mag nicht über alles urteilen und schreiben. Auch ist er ein wenig Boheme in seiner Lebensweise. Die Gefahr, die ihm droht, ist eine gewisse Willenlosigkeit, eine gewisse Verweichlichung. Der Genuß wird ihm zur Gefahr. Wir haben Kunstrichter dieser nicht eben populären Spezies unter uns; aber nur wenige. Beginnt man an einer Hand zu zählen, so kommt man nicht einmal durch alle fünf Finger.

Kunstrichter dieser Art werden niemals die deutsche Kunstkritik unmittelbar beherrschen. Hoffen wir aber, daß sie es nach dem Kriege mehr als bisher in mittelbarer Weise tun. Es wird in erster Linie von der Art der Kunst abhängen, wie die Kritik sich weiter entwickelt; dann aber auch von der Art der deutschen Lebensgesinnung in den nächsten Jahrzehnten. Die Frage ist, ob der deutsche Idealismus, der es so gut verstanden hat praktisch zu werden, sich auch sinnlich veredeln kann und ob die Idee sich einmal restlos in blühendes Leben verwandeln wird, kurz, ob wir eine neue umfassende „Kultur" haben und nicht immer nur fordern werden. Denn in Wahrheit ist Kultur nichts anderes als vergeistigte Sinnlichkeit.

In den letzten Jahrzehnten ist auch der Kunsthistoriker mehr und mehr aus seiner Gelehrtenzone hervorgetreten

und in die Nähe der Tageskritik geraten. An sich sieht die kritische Tätigkeit des Kunsthistorikers ja ganz anders aus als die des freien Kunstrichters. Dieser ist immer im wesentlichen ein Autodidakt — Spötter sagen: ein Dilettant — jener ist ein Mann der Wissenschaft; dieser schöpft seine Urteile aus starken Empfindungen, jener leitet sie von dem Wissen her. Der Kunsthistoriker studiert die Tatsachen, die lehr- und lernbar sind. Er hat ursprünglich weder die ideelle Unruhe des Reformators noch die stille artistische Genußkraft des Kunstfreundes; ihn interessiert vor allem das Drum und Dran, er kennt die großen und die kleinen Tatsachen und verwandelt sie in Tatsachenreihen, er baut mit den Steinen des Detailwissens weite Gedankenarchitekturen, und aus dieser Tätigkeit springen ihm wie von selbst Werturteile dann entgegen, die im allgemeinen und besonderen oft viel von der erstrebenswerten „Richtigkeit" haben. Studieren kann man das Werturteil, das Qualitätsgefühl nicht; aber es ist nicht selten im Gefolge des historisch Feststellbaren anzutreffen. Der Vorzug der kühlen Arbeitsweise des Kunsthistorikers ist, daß sie streng vom Objekt ausgeht, daß sie sich vom Subjekt nicht verwirren läßt. Der Kunstgelehrte geht den Weg des Indizienbeweises, der zwar ganz in die Irre führen kann, der meistens aber zum Ziele führt. Er untersucht bei einem Bild die Leinwand und den Rahmen, den Malgrund, die Farbenschichten und die Signatur, er vergleicht das Bild mit anderen Arbeiten desselben Meisters nach seiten des Inhalts, der

Komposition, der Zeichnung, der Farbe und der Technik, er vergleicht es sodann mit Werken andrer Meister aus derselben Zeit und prüft die allgemeinen Stilmerkmale, er forscht nach Dokumenten und Äußerungen von Zeitgenossen, die Beweiskraft haben könnten, kurz er versäumt es nicht, überall mit seinen Gedanken einzuhaken, wo sich nur irgend Gelegenheit bietet.

Man darf trotzdem nicht sagen, daß er nur ein kalter Intellekt sei, im Gegenteil, auch er ist nur in dem Maße bedeutend, wie die Intuition seinem Wissen und Denken zu Hilfe kommt; aber diese Intuition ist anders beschaffen als die des freien Kunstrichters, sie ist resümierend. Man kann sagen, daß er sich zu diesem etwa verhält wie der Historiker zum Politiker. Der Historiker hat überall mit dem der Selbstsucht entrückten Gesetz des Lebens, mit dem ganz objektiv Gewordenen zu tun, der Politiker hingegen hat mit egoistischen Absichten der Lebenden, mit dem ganz Schwankenden zu tun. Jener ist ein Mensch der Stille, dieser ein Mensch der Unruhe. Darum ist der gute Historiker eigentlich nie ein guter Politiker, und der talentvolle Politiker kann nicht ein guter Historiker sein. Jener braucht objektive Erkenntnis, er läßt den Blick über weite Zeitstrecken dahinschweifen; dieser braucht leidenschaftlichen Willen, er richtet all seine Kraft auf die Gegenwart. Wie nun aber im selben Geiste niemals eigentlich die Fähigkeiten, historisch zu denken und politisch zu wollen, beisammen wohnen, so finden sich in einem Individuum auch kaum jemals die besonderen

Begabungen des Kunsthistorikers und des freien Kunstrichters zusammen. Der Kunstgelehrte will in der Regel von der „unwissenschaftlichen" Tätigkeit des Kritikers nicht viel wissen und sieht mit kühler Hochmutsmiene auf ihn herab; und der Kritiker betrachtet nicht ohne Ironie den nie durch eine bedingungslose Passion belohnten Fleiß des Historikers. Der Unterschied zwischen beiden ist, daß jener den Sinn für die Art hat, dieser hingegen den Sinn für den Grad; jener denkt alles relativ, dieser empfindet absolut. Bis vor kurzem wich der Kunsthistoriker darum instinktiv vor dem Neuen in der Kunst, um das sich historische Tatsachen noch nicht gruppiert haben, und das er darum mit der Zange des Wissens noch nicht fassen kann, zurück. In den letzten Jahrzehnten aber ist auch er mehr und mehr in den Kampf um die moderne Kunst hineingezogen worden. In demselben Maße, wie es den freien Kunstrichter trieb, zu erkennen, was in der alten Kunst modern, das heißt was darin auch für uns noch lebendig, noch ewig aktuell sei, hat sich der Kunsthistoriker verführen lassen, zu untersuchen, was in der neuesten Kunst wohl klassisch, das heißt von bleibendem Wert sei. Dieses Unternehmen ist in einigen Fällen gut, in andren übel ausgeschlagen. Es ist gut ausgeschlagen, wenn sich der Gelehrte entschlossen von seiner Wissenschaftsmethode gelöst und sich der reinen Kunstempfindung hingegeben hat; es ist übel ausgeschlagen, wenn er die historische Methode beibehalten und sie auf Erscheinungen angewandt hat, die noch nicht

oder noch nicht genügend historisch geworden sind. Wir brauchen nur auf vielgenannte Leiter moderner Kunstsammlungen zu blicken, die alle von Hause aus Kunsthistoriker waren, um zu sehen, wie sie das Werturteil gefördert haben. Namen brauchen nicht genannt zu werden, sie fallen dem Leser von selbst ein. Wesentlich für das, was hier bewiesen werden soll, ist, daß diese Museumsleute alle, je lebendiger und erfolgreicher sie der modernen Kunst gedient haben oder noch dienen, um so entschiedener auch den Kunstgelehrten verleugnet und sich der Art des freien Kunstrichters genähert haben. Gelungen ist diese Wandlung — und das ist sehr bezeichnend — nur den eigentümlichen und starken Persönlichkeiten, die sich vorher schon im Gebiete der reinen Kunstwissenschaft beengt fühlten. Anders ist der Erfolg bei den unpersönlicheren Arbeitern der Kunstgeschichte, die es zur modernen Kunstpolitik treibt. Sie wollen ehrgeizig nicht zurückbleiben, wenden aber nur ihre wissenschaftliche Betrachtungsweise auf das ganz Neue an und gelangen damit entweder zu einer allgemeinen Verachtung des modernen Talents und zu einer dürftigen akademischen Wertung, oder auch sie geraten — und das ist ein hübscher Witz der Geschichte —, begünstigt durch eine auf stilistische Abstraktion gerichtete Strömung der neuesten Kunst, in die Reihen der Radikalsten. Für die Kunstkritik sind diese Letzten, die den Kubismus und Expressionismus laut begrüßen, die immer nur vom „Stil", niemals von Künstlerpersönlichkeiten sprechen,

die die konstruierte Kunst der empfundenen vorziehen und ihre auf kaltem Wege gewonnenen Überzeugungen bis zu einem kalten Fanatismus hinauftreiben, am gefährlichsten geworden. Sind sie Museumsdirektoren, so kaufen sie ungestüm Bilder und Skulpturen noch ganz unerprobter junger Talente; und stehen sie praktisch in der Kritik, so verwirren sie das Urteil durch eine Argumentation, die sehr fortschrittlich aussieht und im Grunde doch ganz reaktionär und akademisch ist. Sie schreiben Bücher so abstrakt, daß man beim Lesen meint, unter der Glasglocke einer Luftpumpe zu sitzen. Ihre Urteile sind eigentlich immer falsch; denn sie verwechseln fortgesetzt das Wollen mit dem Können.

Mit dem Kunsthistoriker berührt sich der Kunstphilosoph. Alles geht bei ihm gut, solange er mit konstant gewordenen künstlerischen Werten philosophisch operiert; bedenklich wird es fast immer, wenn auch er das Gegenwärtige schon philosophisch bewältigen will, das heißt, wenn auch er sich dem Kunstrichter nähert. Es zeigt sich dann, daß die Kunstphilosophie immer hinter dem Leben, hinter den historischen Erfahrungen einhergeht, in keinem Fall aber neue Wege zeigen kann. Die Gefahr, die alle Philosophie bedroht, die Systematik und Scholastik, ist auch die Gefahr der Kunstphilosophie. Was sie an allgemeinen Erkenntnissen vorbringt, ist in der Regel ganz oder zum Teil richtig; nur bedarf es meistens des lebendigen, naiven Kunstfreundes — nicht des Philosophen —, um zu zeigen, inwiefern es mit Bezug auf eine besondere

Gegenwartskunst richtig ist, weil nur der in und mit der neuen Kunst spontan Lebende eigentlich fähig ist, das „ewige Gesetz" in der neuen Gestalt zu erkennen.

Zu einem gefährlichen Kritiker kann auch der Kunstpsychologe werden. Er möchte den Entstehungsprozeß des Kunstwerkes und die Art, wie es vom Betrachter geistig-sinnlich aufgenommen wird, mathematisieren; er mechanisiert Ursachen und Wirkungen. Damit kommt er zu interessanten Teilergebnissen; aber am Ende bleibt der Rest des Unerklärlichen so groß wie die ganze Summe. Am liebsten sind dem Psychologen naturgemäß jene Kunstwerke, die sich am anschaulichsten zerlegen lassen. Das sind aber niemals die wertvollsten Kunstwerke. Wie sich ja auch die begabtesten Individuen am schwersten psychologisch analysieren lassen. Der Psycholog jedoch kommt oft zu dem Schluß, die ihm bequemsten Werke seien auch die besten, und nicht selten spricht er in diesem Sinne Werturteile aus. Er hat nicht die Tendenz lebendig zu machen, er ist nicht, wie der freie Kunstrichter, ein Synthetiker im Instinkt, sondern mehr ein Anatom. Bleibt er sich dessen bewußt, so kann er manches Wertvolle erkunden; überschreitet er aber eine gewisse Grenze — und wie groß ist die Verführung dazu! — so bewahrheitet sich auch hier Nietzsches Wort, daß die Psychologie aller Laster Anfang sei.

Man ersieht aus allem, daß das Werturteil eigentlich stets auf schwankem Boden steht. Es bleibt etwas Fließendes, Ungewisses und Problematisches, von welcher

Seite man es auch immer versucht, der Geschichte das endgültige Urteil vorwegzunehmen. Bei alledem aber ist das Werturteil doch eigentlich das Ziel aller Bestrebungen; der ganze riesige Aufwand von Empfindung, Willen, Erkenntniskraft, Wissen und intellektueller Phantasie wird im Grunde nur getrieben, um zu einiger Gewißheit über die Gradwerte im Künstlerischen zu gelangen. Es geschieht, weil in jedem Werturteil sich die Sehnsucht und das Streben der Menschen nach dem Besseren, nach dem Vollkommenen spiegelt, weil das, was dem Geiste als schön und wahr gilt, ein Gleichnis ist für alle Lebensempfindungen. Solange Menschen das Lebendige wollen und entschlossenen Schrittes der Zukunft entgegenschreiten, werden sie in der Kunst ein Symbol sehen und in den Kunstwerken nach ihrem eigenen Wert suchen.

Druck der Spamerschen Buchdruckerei in Leipzig

Sammlung von Schriften zur Zeitgeschichte

Jeder Band gebunden 1 Mark

1. Band: Aus den Kämpfen um Lüttich. Von einem Sanitätssoldaten.

2. Band: Weltwirtschaft und Nationalwirtschaft. Von Franz Oppenheimer.

3. Band: Der englische Charakter, heute wie gestern. Von Theodor Fontane.

4. Band: Preußische Prägung. Von Lucia Dora Frost.

5. Band: Friedrich und die große Koalition. Von Thomas Mann.

6. Band: Die Fahrten der Emden und der Ayesha. Mit 20 Abbildungen. Von Emil Ludwig.

7. Band: In England — Ostpreußen — Südösterreich. Von Arthur Holitscher.

8. Band: Der deutsche Mensch. Von Leopold Ziegler.

9. Band: Russischer Volksimperialismus. Von Karl Leuthner.

10. Band: Die Flüchtlinge. Von einer Reise durch Holland hinter die belgische Front. Von Norbert Jacques.

11. Band: Zwischen Lindau und Memel während des Krieges. Von Paul Schlenther.

12. Band: Deutsche Kunst. Von Karl Scheffler.

13. Band: Gedanken zur deutschen Sendung. Von Alfred Weber.

S. Fischer · Verlag · Berlin

Im gleichen Verlag ist erschienen:

Karl Scheffler: Idealisten

Inhalt: Die Gehorchenden. Die Erwerbenden. Die Gebildeten. Die Religiösen. Die Vorurteilslosen. Das Lebendige.

Geheftet 4 Mark, in Leinen 5 Mark.

Ein solches Buch tat not. Ein Werk, das den im Lauf der Zeiten verschwommenen, insbesondere während der letzten Jahrzehnte gefälschten oder mißverstandenen Begriff „Idealismus" mit berufener Meisterhand richtigstellt. Zu dieser bedeutungstiefen, verantwortungsvollen und darum so äußerst schwierigen Aufgabe bedurfte es eines überlegen starken Geistes, der mit der Schärfe des Verstandes und der Klarheit eigener Überzeugung einen objektiv umfassenden Weltblick und das ragende Talent überzeugender Darlegung vereint. In Scheffler haben wir diesen Mann gefunden und danken ihm. Sein Buch ist, in meisterlicher Form, eine kulturelle Großtat, wie nur das Genie selbstloser Vaterlands- und Menschenliebe sie vollbringen konnte. Seine Ausführungen zeugen von einem Gerechtigkeitssinn, einer Gesinnungshoheit und einem Mannesmut, die Ehrfurcht heischen. Wir empfehlen das Werk aufs angelegentlichste; nicht nur Interessenten, sondern der gesamten deutschen Nation.

(Hamburgischer Korrespondent)

Der Ernst und die Ehrlichkeit des Vortrages sollen und müssen aufrütteln. Diese Betrachtungen werden die Menschen an die sittliche Natur jeder Arbeit erinnern und ihnen sagen, was wahre Bildung ist.

(Berliner Morgenpost)

Karl Scheffler erhöht die Ideale wieder zu dem, was sie waren, zu den höchsten Sehnsuchten, zu den fernsten Zielen, zu den leuchtenden, winkenden Verheißungen, die über den Dingen stehen. Ohne sie können wir nicht leben, wir brauchen sie, um nicht in Materialismus zu versinken, in Egoismus zu ersticken, wir können ihrer nicht entraten in dieser Welt des Scheines, ohne sie nicht den Weg finden zur Welt des wahren Seins. (Pester Lloyd)

London und Paris im Krieg

Reiseerlebnisse in Kriegszeit von Norbert Jacques

17. Tausend. Geheftet 1 Mark 50 Pfennig, gebunden 2 Mark.

Das Buch ist Impressionismus in bestem Sinn; das gibt ihm einen hohen dokumentarischen Wert in alle Zukunft für den franko-englischen Gemütszustand im allgemeinen und für das französische Delirium im speziellen. (B. Z. am Mittag, Berlin)

Bernhard Kellermann: Der Krieg im Westen

Kriegsberichte. Zehnte Auflage. Geh. 2 Mark, geb. 3 Mark.

Vielleicht den schwersten Teil von allen unsern Kämpfen hat Kellermann miterleben dürfen, ein Zeuge mit wachsten Sinnen und angespannten, vibrierenden Nerven, immer mit allen Fasern mitten darin in dem, was er sah. Ein Dichter mit der größten Leidenschaft des Auges und der Nerven hat diese Berichte geschrieben; sie werden den Tag überdauern und zu den Dokumenten der Tatsachen, die die Geschichte sammelt, das Dokument der Stimmung fügen.

Aage Madelung: Mein Kriegstagebuch

Siebentes Tausend. Geheftet 2 Mark, Leinenband 3 Mark.

Auf das Auge Madelungs, das nicht heute erst dem Abenteuer entgegenrannte, darf man sich verlassen. Es ist ein tapferes, ein verwegenes Auge, und gehört einem Reiter, der sich in einen Kugelregen hineinwagt. Im kleinsten Bilde kehrt seelischer Schwung ein. Im Strudel der Begeisterung verlernt Madelung das klare Sehen nicht. So entsteht ein „Tagebuch", dessen intensiver Wirkung man sich nicht entziehen kann, weil es nun in der Tat von einem Dichter stammt, der nicht zufällig an die Front bummelte, sondern an die Front gehörte. (Neue Zürcher Zeitung)

Fischers Romanbibliothek

Jeder Band gebunden 1 M, in Leinen M 1.25

Hermann Bahr, Theater
Herman Bang, Am Wege
Herman Bang, Die vier Teufel
Herman Bang, Zusammenbruch
Herman Bang, Hoffnungslose Geschlechter
Martin Beradt, Go
Alice Berend, Die Bräutigame der Babette Bomberling
Alice Berend, Frau Hempels Tochter
Alice Berend, Die Reise des Herrn Sebastian Wenzel
Björnstjerne Björnson, Mary
Johan Bojer, Unser Reich
Laurids Bruun, Van Zantens glückliche Zeit
Laurids Bruun, Van Zantens Insel der Verheißung
Laurids Bruun, Die freudlose Witwe
Anny Demling, Oriol Heinrichs Frau
Theodor Fontane, L'Adultera
Theodor Fontane, Irrungen Wirrungen
Theodor Fontane, Cecile
Theodor Fontane, Frau Jenny Treibel
Theodor Fontane, Mathilde Möhring
Gustaf af Geijerstam, Pastor Hallin
Gustaf af Geijerstam, Frauenmacht
Gustaf af Geijerstam, Die Brüder Mörk
Gustaf af Geijerstam, Thora
Knut Hamsun, Redakteur Lynge
Otto Erich Hartleben, Die Serenyi
Gerhart Hauptmann, Bahnwärter Thiel
Wilhelm Hegeler, Das Ärgernis
Hermann Hesse, Knulp
Hermann Hesse, Unterm Rad
Georg Hirschfeld, Das Mädchen von Lille
Einar Hjörleifsson, Die Übermacht
Sophie Hoechstetter, Passion

Felix Hollaender, Das letzte Glück
Felix Hollaender, Frau Ellin Röte
Felix Hollaender, Sturmwind im Westen
Friedrich Huch, Geschwister
Friedrich Huch, Mao
Norbert Jacques, Der Hafen
Johannes V. Jensen, Dolores
Hans von Kahlenberg, Eva Sehring
Bernhard Kellermann, Yester und Li
E. von Keyserling, Beate und Mareile
Charlotte Knoeckel, Maria Baumann
Selma Lagerlöf, Herrn Arnes Schatz
Hans Land, Staatsanwalt Jordan
Hans Land, Stürme
Jonas Lie, Eine Ehe
Jonas Lie, Auf Irrwegen
Emil Lucka, Isolde Weißhand
Thomas Mann, Der kleine Herr Friedemann
Thomas Mann, Das Wunderkind
Karin Michaelis, Treu wie Gold
Peter Nansen, Julies Tagebuch
Gabriele Reuter, Ellen von der Weiden
Gabriele Reuter, Frauenseelen
Gabriele Reuter, Liselotte von Reckling
Felix Salten, Olga Frohgemuth
Jakob Schaffner, Die Erlhöferin
Jakob Schaffner, Die Irrfahrten des Jonathan Bregger
Arthur Schnitzler, Die griechische Tänzerin
Arthur Schnitzler, Frau Berta Garlan
Hermann Stehr, Leonore Griebel
Emil Strauß, Der Engelwirt
Emil Strauß, Kreuzungen
Leo Tolstoi, Chadschi Murat
Ruth Waldstetter, Die Wahl
Jakob Wassermann, Der niegeküßte Mund
Adolph Wittmaack, Konsul Möllers Erben

Gesamtausgaben

Björnstjerne Björnson

Gesammelte Werke. Volksausgabe in fünf Bänden. In Leinen 15 Mark.

Richard Dehmel

Gesammelte Werke in zehn Bänden. Geheftet 30 Mark, in Halbpergament 40 Mark, in Ganzpergament 50 Mark.

Gesammelte Werke in drei Bänden. In Leinen 12 Mark 50 Pfennig, in Halbleder 16 Mark.

Theodor Fontane

Gesammelte Werke. Auswahl in fünf Bänden. In Leinen 20 Mark.

Gustaf af Geijerstam

Gesammelte Romane in fünf Bänden. Geheftet 12 Mark, in Leinen 15 Mark.

Otto Erich Hartleben

Ausgewählte Werke in drei Bänden. Geheftet 8 Mark, in Pappbänden 10 Mark, in Ganzpergament 15 Mark.

Gerhart Hauptmann

Gesammelte Werke. Gesamtausgabe in sechs Bänden. In Leinen 24 Mark, in Halbleder 30 Mark.

moderner Dichter

Henrik Ibsen

Sämtliche Werke in deutscher Sprache. Zehn Bände. Geheftet 35 Mark, in Leinen 45 Mark.

Henrik Ibsen

Sämtliche Werke. Volksausgabe in fünf Bänden. In Leinen gebunden 15 Mark.

Peter Nansen

Ausgewählte Werke in drei Bänden. In Leinen gebunden 12 Mark.

Arthur Schnitzler

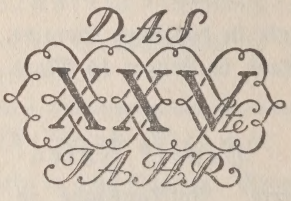
Gesammelte Werke. I. Die erzählenden Schriften in drei Bänden. In Leinen 10 Mark, in Halbleder 13 Mark, in Ganzleder 17 Mark.

II. Die Theaterstücke in vier Bänden. In Leinen 12 Mark, in Halbleder 16 Mark, in Ganzleder 21 Mark.

Bernard Shaw

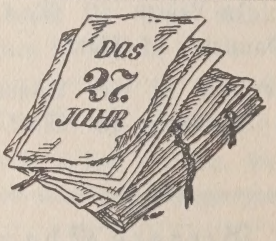
Dramatische Werke. Auswahl in drei Bänden. In Leinen 12 Mark.

Fischers Jahrbücher



428 Seiten mit 74 Beiträgen und 124 Bildnissen

351 Seiten mit 39 Beiträgen und 43 Bildern



336 Seiten mit 51 Beiträgen und 42 Bildern

Jeder Band gebunden 1 Mark

89-B21382

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00051 9252